Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

Identity and Dialogue in the Era of Globalization

LITERATURE

Arhipelag XXI Press | 2019
ISBN: 978-606-8624-19-8

Date:
25-26 May 2019

Location:
„DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

IDENTITY AND DIALOGUE IN THE ERA OF GLOBALIZATION

ISBN: 978-606-8624-19-8

Section: Literature

All responsibility regarding the contents of the published works belongs to the respective authors

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8, 540522, Târgu-Mureș, România

Tel./fax: +40-744-511546

Published by: Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureş, 2019

Tîrgu Mureş, România Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

Table of Contents

NEW PATHS – ALREADY TRODDEN

Cornelia Coşer

Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 14

ANDREI PLEŞU – WRITING AND LIVING

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 23

THE DESCRIPTION OF NATURE AS A SOURCE OF INSPIRATION AND REFLECTION IN LES CONTEMPLATIONS BY VICTOR HUGO

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova 29

ADIO, EUROPA OR ABOUT THE FALL INTO BARBARISM

Liliana Truță

Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University..... 37

READING CHILDREN'S LITERATURE THROUGH THE INTERCULTURAL DIALOGUE GRID - CASE STUDY: "LITTLE PRINCESS" AND "LITTLE LORD", BY FRANCES HODGSON BURNETT

Angelica Hobjilă

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 42

THE VIRGIN SUICIDES OR THE TRAGIC LOSS OF INNOCENCE

Alina Maria Nechita

Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center..... 49

THE METAMORPHIC IDENTITY OF THE POSTCOLONIAL MIGRANT: SALMAN RUSHDIE'S THE SATANIC VERSES

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște..... 54

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' THE LEAFY EYE

Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleșa

Assoc. Prof., Hab. Dr., "Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova 63

LE DIALOGUE DES CULTURES ET LA CULTURE DU DIALOGUE DANS LE MIROIR D'UNE AMITIÉ LITTÉRAIRE: PANAIT ISTRATI ET ROMAIN ROLLAND

Diana Rîngiog

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești..... 72

WALKING AUTOBIOGRAPHIES - A READING OF BODY STORIES ABOUT HIMSELF

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, Victor Babeș University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 76

THE PROMINENT STRUCTURE OF THE NEWER NEW TRANSMODERNIST NOVEL

Ion Popescu-Bradiceni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu.....81

VIRGIL TĂNASE THE FREEDOMS OF THE NOVEL

Iuliana Barna

Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 88

KITSCH AND PARODY. FROM CARAGIALE TO NOWADAYS HIGH-LIFE

Loredana Stoica

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești.....93

LOS COLORES DE LA CONFLUENCIA DE LA MODERNIDAD CON LA POSMODERNIDAD: ARHUR SCHOPENHAUER, MIHAI EMINESCU Y JORGE LUIS BORGES

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 98

CHRISTIAN GAILLY AND LITERARY IMPRESSIONISM

Diana Presadă

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University, Ploiești 111

SYMBOLS IN DAN BROWN'S NOVELS

Smaranda Ștefanovici, Erika Henrietta Szep

Assoc. Prof., PhD, Hab Dr.– UMFST Târgu Mureș 118

LITERATUR UND MEDIZIN. FRIEDRICH SCHILLER: EXKURS ÜBER DEN EINFLUSS DER MEDIZIN AUF DIE LITERATUR

Simona Olaru-Poșiar

Lektor, Dr., Die Medizinische und Pharmazeutische Universität "Victor Babeș" 124

THE LAZY THINKING, GOLDEN DREAM OF GLOBALISM

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, "Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureș..... 128

THE IMAGE OF CHILDHOOD IN TEODOREANU'S LITERATURE

Claudia-Cristina Dolea-Panaite

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 131

REVERSE PARABOLISM AND DIALOGICAL REPORT OF VARIATIONS IN B. P-HASDEU'S PROSE

Ludmila Șimanschi

Assoc. Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova 136

"THE BOOKS' ALTAR" OR THE SOLIDARITY INSTINCT

Bogdan Mihai Dascălu

Assoc. Prof, PhD, Scientific Researcher II, PhD, Romanian Academy, Timișoara Branch, Institute of Banat Studies „Titu Maiorescu" 142

KEY TOPICS IN COLONIAL AND POST COLONIAL LITERATURE

Adina Paicu

Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuși" University..... 147

THE REMEDIATION OF SHAKESPEARE'S HAMLET IN EUROPEAN OPERA
Alina Bottez
Lecturer, PhD, University of Bucharest 157
WOMEN - PROVIDERS OF HEALTH CARE SERVICES IN THE EARLY MODERN TIMES
Cristina Veronica Andreescu, George Costin Rusu
Lecturer, PhD, Assist., PhD Student – "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 167
THE VANITY AND CULT OF NICOLAE CEAUȘESCU IN ROMANIAN TEXTBOOKS
Cosmina Cristescu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov 171
INTER-TEXTUAL REFERENCES AND FICTIONAL COMBINATIONS IN DEBORAH HARKNESS'S ALL SOULS TRILOGY
Constantina Raveca Buleu
Researcher, PhD, The Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary History, Romanian Academy, Cluj-Napoca 177
THE DESTINY OF CHILDREN'S BOOKS
Calina Paliciuc
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 186
THE AMISES ON ENGLISH LITERATURE
Manuela Odeta Șopț-Belei
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 191
THE IMAGE OF WOMEN IN SOVIET WORLD WAR II FILMS AND POSTERS
Olga Grădinaru
PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 197
THE DECONSTRUCTIVE POWER OF TRUTH IN PETER SHAFFER'S THE GIFT OF THE GORGON
Antonia Pop
Assist. Prof., PhD, Partium Christian University 206
REFLECTIONS OF JEWSNESS IN MIHAIL SEBASTIAN'S JOURNAL. AN IMAGOLOGICAL APPROACH
Iulia-Maria Deaconu (Ticărău)
PhD Student, ,,Lucian Blaga" University of Sibiu 212
A SUCCESSFUL AUTHOR AT THE BEGINNING OF THE CRETAN RENAISSANCE: AGAPIE LANDOS
Georgiana Onuța Bîrlădeanu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 217
LITERATURE AND THE AVATARS OF CONCENTRATIONIST IDEOLOGY(DIACRONIC SIGNS)
Mihaela Airinei
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 225

THE AWAKENING: TWELVE FACTORS CONTRIBUTING TO EDNA PONTELLIER'S REGRESSION TO THE FREUDIAN ¨OCEANIC STATE¨

Maria-Viorica Arnăutu

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 231

WHO IS AMERICA? AND THE LATE SHOW – THE DYNAMIC SYMBIOSIS OF SATIRE AND THE LAMPOON IN CONTEMPORARY MEDIA

Ruxandra Diana Dragolea

PhD Student, University of Bucharest 239

SOUND AND COLOUR IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Cosmina Andreea Roșu

PhD Student, University of Pitești..... 248

THE STRATIGRAPHY OF A NOVEL: THE STRAWBERRY GIRL, BY LISA STRØMME

Steluța Bătrînu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 253

ALEXANDRU MACEDONSKI AND THE DOCTRINARIAN SYMBOLISM

Livia Buzilă

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș..... 257

REPRESENTATIONS OF THE VEGETAL AND ANIMAL WORLD IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Livia Buzilă

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș..... 263

THE CHRONICLES OF NARNIA – TIME, SPACE AND THE OTHER WORLD

Liliana Bahnă

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 268

ON BEAUTY, TRUTH AND MYSTIC LOVE IN OSCAR WILDE'S FAIRY TALES

Liliana Bahnă

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 278

REMODELING THE COSMOGONIC ELEMENTS „WATER"AND„FIRE" IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE OF BESSARABIA

Mariana Cocieru

Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova 286

THOMAS SUTPEN'S MORAL IDENTITY: AN OUTCOME OF SOCIETAL MALAISE

Daniela-Elena Duralia

PhD, "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy, Sibiu 296

TEACHERS' MULTILINGUALISM - A HINDRANCE FROM STUDENTS' ATTAINING A NATIVE CONSTRUCT

Daniela-Elena Duralia

PhD, "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy, Sibiu 302

ANTHIM THE IBERIAN' S DIDACHES: FROM A HOMILETIC WRITING TO A CULTURAL ACT

Daniela Ionescu

PhD Student, SDL, University of Bucharest 318

THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL AND THE JOURNAL, BATTLEFIELDS OF THE SOUL WITHIN THE CONFRONTATION IDENTITY – OTHERNESS

Maria Dobrinoiu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 324

THE ANSWER AGAINST CALVINIAN CATEHISM. RETORIC-PRAGMATIC FEATURES

Paula Iustina Lohan

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 332

FEMALE CHARACTERS PERSPECTIVES ON COMMUNISM IN TWO OF DAN LUNGU'S NOVELS

Gilda- Daniela Iani (Chiriluță)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 340

LOVE AND FEAR MECHANISMS DURING THE COMMUNIST PERIOD. A THEMATIC APPROACH

Georgiana Olaru

PhD Student, UMFST Târgu-Mureș 347

PREMARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheș)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" Alba Iulia 355

MARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheș)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 366

OBSESSIVE METAPHORS IN THE LYRICAL CREATION OF MAGDA ISANOS

Alina Liliana Cozma

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 383

CULTURE IN 1848 IN THE ROMANIAN LANDS – FORTY-EIGHTER CANON

Dana Eugenia Dughi

PhD, Arad 387

BORDERLESS DRACULA

Elena Atudosiei

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 393

AMINTIRI DIN EPOCA DE ȘCOALĂ AND THEATRE FOR YOUNG PEOPLE. SCHOOL SYSTEM AND EDUCATIONAL ISSUES IN POST TOTALITARIAN ROMANIA'S THEATRE SCENE

Elena Horghidan-Anghel

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 401

WORLD LITERATURE AND THE NATIONAL POET IN THE AGE OF THE ANTI-CANON

Ioana Alexandra Lionte

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 409

VINTILĂ HORIA. CHILDHOOD DIARY
Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 415
THE SORESCIAN TEXTS OR THE POWER TO TRANSCEND CENSORSHIP TOWARDS NEOMODERNISM
Raluca Ioana Andonie (Ardean)
PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 420
PIRANDELLO’S THEATRE OF GROTESQUE
Roxana Rogobete
Researcher Assist., PhD, West University of West University of Timișoara 424
OCTAVIAN GOGA’S THEATRE
Adriana Știrbu
PhD Student, University of Pitești 431
ARISTOTLE, THE RATIONALIZATION OF MONSTERS AND FEMINISM
Alexandru Ionașcu
PhD Student, University of Craiova 434
,,THE CELESTE POEM" AND ,,THE REASON OF THE MAG" IN SADOVENIAN ROMAN ,,GOLDEN THE BOUGH"
Elena-Alexandra Costea
PhD Student, University of Bucharest 441
(SELF)-PORTRAIT TECHNIQUE IN ION NEGOIȚESCU’S AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS
Alexandrina Cocan
PhD Student, UMFST Târgu-Mureș 450
THE GHOSTS OF BLACKWOOD MANOR
Alexandru-Ionuț Micu
PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 457
VASILE LOVINESCU – PROMOTER OF SPIRITUAL TRADITIONALISM
Elena Alina Negru
PhD, Bacău 461
SEXUALITÉ ET BEAUTÉ DANS LE XVIIIe SIÈCLE
Alis-Elena Marincia (Bucur)
PhD Student, University of Pitești 466
THE CULTURAL MODEL IN SORIN TITEL’S PROSE
Amalia-Maria Roșioru
PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 473
NARRATIVE STRUCTURES IN THE WORKS OF ANTON HOLBAN
Andreia Maria Demeter
PhD Student, University of Pitești 480

THE PIRANDELLIAN THEATHER'S MASQUES OR AVOIDING REALITY
Anuța Batin
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 487
LE MOT COMIQUE ET LE COMIQUE DES MOTS. UNE COORDONNÉE DU RISIBLE CHEZ HERVÉ BAZIN
Bianca-Livia Bartoș
PhD, ”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca 494
VALERIU ANANIA IN THE CNSAS FILES
Constantin Petrea
PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 502
LUCIAN DRIMBA – THE COURSE OF ROMANIAN LITERARY HISTORY FOR STUDENTS
Carmen Bodiu
PhD Student, University of Oradea 513
VISIONARY HYPOSTASES OF THE BIOFICTIONAL IMAGINARY
Carmen Fecioru
PhD Student, University of Craiova 521
SPACE AND TIME IN DEATH IN VENICE AND THE MAGIC MOUNTAIN
Carmen Ioana Popa
PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 527
THE ASPECTS OF THE REBRENIAN REALISM
Iustina Camelia Cercel (Cioban)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 536
THE AILING SADNESS IN RESTRIŞTI BY ILARIE VORONCA
Cipriana-Manuela Frăţilă-Nichita
PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 540
VEGETABLE SYMBOLS IN THE LYRICAL SONG FROM OLTENIA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY
Dorina Coravu
PhD Student, University of Craiova 548
INTERPRETATIONS AND THEMATIC REINTERPRETATIONS IN THE PROSE OF IONEL TEODOREANU
Cristina Olteanu
PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 553
THE EARLY STATE OF THE MYTH PERTAINING TO THE SACRIFICE FOR CREATION
Alexandru Adrian Diac
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 562
THE LITERARY AND ARTISTIC BOHEMIA: THE GENESIS AND THE PROLIFERATION OF A CULTURAL MYTH. THE FIRST OCCURRENCES IN THE ROMANIAN CULTURAL SPACE
Diana Blaga
PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 569

THE INTENTIONS OF TESTIMONIAL LITERATURE TO RESTORE THE IDENTITY IN CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU'S WRITING

Diana Diaconu

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 577

THE „ADY ENDRE" LITERARY GROUP. KŐRÖSSI P. JÓZSEF AND SZŰCS LÁSZLÓ

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 583

ANA BLANDIANA OR THE INERTIA OF THE MIRACULOUS

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 587

AUTOBIOGRAFÍA CONVENTUAL FEMENINA: UN VIAJE EN EL MUNDO DE LA ÉPOCA COLONIAL

Diana-Giorgiana Mihuț

PhD Student, Universidad de Valencia, Spania 594

NARATIVE STRUCTURES IN "THE MOST BELOVED MAN ON EARTH"

Elena Bornea (Benza)

PhD Student, University of Pitești 604

THE IMAGE OF THE OTHER AS A STUDY OBJECT OF IMAGOLOGY

Elisaveta Iovu

PhD Student,"Dimitrie Cantemir" University of State, Moldova 610

ADRIANA BITTEL: THE TRANSGRESSIONS OF THE NARRATIVE SELF

Flavia-Domnica Crăstănuș (Trif)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 618

DIN PARTEA AUTORULUI BY FĂNUȘ NEAGU – AN ALLEGORY OF THE BIRTH OF THE FICTIONAL UNIVERSE

Gabriela Ciobanu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 626

THE RECEPTION OF EMINESCU IN HUNGARIAN LANGUAGE, IN BOOKS, DURING 1944-1989

Gabriella Enea Elekes

PhD Student, University of Oradea 631

THE LITERATURE OF THE "CROSS-REFERENCE" EPOCH

Georgia Daniela Popa (Olah)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 636

THE CONCEPT OF FANTASTIC BETWEEN REALITY AND FICTION

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 647

VOICULESCU'S RELIGIOUS VISION IN HIS STORIES

Iuliana Voroneanu (Păunescu)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 652

AN ANALYTICAL APPROACH OF MARTA PETREU'S DEBUT VOLUME
Laura Petrea
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 655
EPITHETS IN OPERA LUI MIHAI EMINESCU BY G. CĂLINESCU
Loredana-Georgiana Popescu (Tomescu)
PhD Student, University of Craiova 663
NATIONAL IDENTITY IN THE 19TH CENTURY: COLONEL LĂCUSTEANU`S MEMOIRS
Luciana Chiric (Lupu)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 667
BLAGA AND THE COSMIC ENTHUSIASM
Mădălina Oneț
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 673
THE SACRED SIGN OF ARGHEZI'S POETRY
Margareta Onofrei
PhD, Pitești 681
THE ROMANIAN POETIC LANGUAGE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY
Maria Melania Angheluș
PhD Student, University of Pitești 686
GABRIELA ADAMEȘTEANU'S EDITORIALS – A CHRONICLE OF THE "ROMANTIC YEARS"
Mariana Mogoș
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 695
LIFE AND DEATH IN VIRGIL TĂNASE'S NOVELS
Oana Maria Neicu
PhD Student, University of Oradea 704
DEHUMANIZATION AND THE CONSTRUCTION OF OTHERNESS IN ATHOL FUGARD'S BOESMAN AND LENA
Octaviana Motoc
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 708
THE PUPPET CHARACTER IN THE SHORT PROSE OF DUMITRU ŢEPENEAG
Iuliana Oică
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 713
ESCAPING OBSCURITY
Paula-Mădălina Constantinescu
PhD Student, UMFST Târgu Mureș 719
CONCEPT OF ROMANIAN EPISTOLARY LITERATURE
Petronela Mureșan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 724

AN ALLEGORICAL CONSTRUCTION OF THE (POST-) COLONIAL / (POST-) COMMUNIST URBAN PERIPHERY: A COMPARATIVE READING OF DAN LUNGU AND V. S. NAIPAUL

Radu Stoica

PhD Student, University of Bucharest 732

THE STATUS OF CENSORED NOVELS, NICOLAE BREBAN – DON JUAN

Raluca-Nicoleta Uilean

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 738

SATIRICAL PERCEPTIONS AND REPRESENTATIONS OF POLITICAL POWER IN EARLY ROMAN SATIRE. LUCILIUS AND THE ROMAN REPUBLIC

Roxana Lazarescu

PhD, Universität Konstanz 743

TRAUMA AND IDENTITY

Silvia-Maria Mareși (Hainăroșie)

PhD Student, University of Bucharest 747

THE POETICS OF THE SYMBOLIC SPACES IN SADOVEANU'S FIRST SHORT STORIES

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 751

PANAIT CERNA AND ASOCIAȚIA DE EDUCAȚIE ȘI CULTURĂ NAȚIONALĂ ȘI SOCIALĂ „AVÂNTUL"

Valentina-Luminița Tanaciuc

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 756

THE NEGATIVE CHARACTERS IN ROMANIAN FAIRYTALES

Ioana-Steliana Tătulescu

PhD Student, University of Pitești 761

GELLU NAUM'S ONEIRIC WORLD OF POETRY

Teodora Rusu

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 766

NARRATIVE DISCOURSE IN THE PROSE OF VASILE VOICULESCU

Elena-Cristina Vancea (Filigean)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 771

DEDOUBLING OF ANIMALS IN ARGHEZI'S SPIRIT

Bianca Andreea Vasile

PhD Student, University of Craiova 778

PAUL STERIAN-THE PATHETIC SEARCH OF THE SELF

Codina Săvulescu

PhD student, „Lucian Blaga" University of Sibiu 783

THE ACT OF RECOVERY. THE FAIRY-TALE MOTIF IN THE ESTABLISHING PROCESS OF THE BEING

Petru Adrian Danciu

"Speculum" Research Center of the Imaginary, "

1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 800

INTERTEXTUAL REFERENCES – A BENCHMARK OF ALEXANDRU ANDRIŢOIU'S LYRICISM 808

Ruxandra Gavra

PhD Student, University of Oradea 808

« NOUS HABITERONS AU MILIEU DES FLEURS. »

HÉRALDIQUE FLORALE DE L'AMOUR À LA JAPONAISE DANS *MADAME CHRYSANTHÈME* DE PIERRE LOTI ET *MADAME BUTTERFLY* DE GIACOMO PUCCINI

Andreea Pop, PhD

University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu Mureș 817

NEW PATHS – ALREADY TRODDEN

Cornelia Coşer
Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:The purpose of this article is to highlight one of the directions in which science fiction literature developed, past its Golden Age and the turn of the century with its spider-web of more or less 'cyber' subgenres, and having survived the postmodern collapse of literary genres and traditional values. After visiting some basic landmarks, three works signed by three different authors belonging to three different periods are analysed, in the hope that, by comparing the storylines, the characters and elements of style, some conclusions can be reached as to the solutions science fiction offers to contemporary problems.

Keywords: science fiction literature, the space opera, paranoia and entropy, the expanded galactic empire

Introduction

Science fiction (sf) literature was endowed with different definitions, depending on the parameters to which its practitioners wanted to give prominence when disclosing the characteristics of the genre. Mostly its scientific background and its preoccupation with the way in which scientific advances could impact on humanity, its prophetic, realistically-speculative quality when dealing with future events, and its capacity of building possible worlds different from the one we live in were emphasized. In 1996, Ballard, standing up for the ghettoized sf literature, stated:

> One can almost make the case that science fiction, far from being a disreputable minor genre, in fact constitutes the strongest literary tradition of the twentieth century, and may well be its authentic literature. Within its pages, as in our lives, archaic myth and scientific apocalypse collide and fuse. However naively, it had tried to respond to the most significant events of our time – the threat of nuclear war, over-population, the computer revolution, the possibilities and abuses of physical science, the ecological dangers to our planet, the consumer society as benign tyranny – topics that haunt our minds but are scarcely considered by the mainstream novel (193-94).

Since the 1950s and 60s – the "Golden Age" – when struggling to knock down the limiting barriers within which it started its existence, through the experimental period in the second half of the 20th century and up to the beginning of the 21st, sf literature produced works whose subject rose above the interests of individuals or communities often involving other civilizations and races in far-away galaxies. Passing from empirical to ontological horizons, it finally penetrated the mainstream which incorporated it and accepted its value as literature of change.

After a nut-shell presentation of the main attributes of sf literature, three authors are considered: the first two, Isaac Asimov and Phillip K.Dick stand as landmarks for the genre, the third one, Iain M.Banks, living and working at a time when postmodernism (or "pseudo-modernism" as Kirby called the period in 2015), was past its thriving years, reaches out to posthuman existences. By approaching three different works –*The Foundation Trilogy*, *Ubik*, and *The Algebraist* – this article tries to trace one of the paths that sf literature followed at the beginning of the 21st century after the 50s and 60s when *hard* sf works gathered quite a large audience and the 80s and 90s pervaded by either the presence of the cyberspace, machine control, bodily metamorphoses, and extreme aggressiveness, or an idealized alternative history.

1. Between the 'ghetto' and the mainstream

Science fiction, like most other literary genres, has changed, refining its means in an attempt to adapt to the new tastes. Having appeared in the same century as historical fiction, sf nevertheless has an ideology and aesthetic conventions that are specific to it, best defined and clarified by Darko Suvin in his *Metamorphosis of Science Fiction* (1979), in which he assumes the following premise: "SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional 'novum' (novelty or

innovation) validated by cognitive logic" (63), which he enlarges by asserting that "the novum is hegemonic, that is, so central and significant that it determines the whole narrative logic" (70). The indispensible novelty draws its vim from and necessarily ensures a close connection to science, which allows authors to accept change as the only permanent rule in the world, to re-evaluate the concept of time and thus explore other modes of consciousness. One of the important concepts Suvin tackles is that of "chronotopes," which are shaped by the novum and are defined by Bakhtin as follows: "the characteristics of time are unfolded in space, while space is given meaning and measured by time" (in Suvin, 1979: 78-9). In sf literature, the narrated events and the imaginary worlds that are created, while rooted in the present, are not present-bound and the possibility of infinite choices between hypothetical futures offers sf works boundless dynamism, at the same time leading them farthest away from the "real" world.

This distancing from the real world caused sf literature to be considered "the enemy of the culture" (Malzberg, 1982:4), addressing only a small readership, perishable works never succeeding to make it to the textbooks or to receive critical recognition by the academics. There are several more relevant reasons as well: sf magazines were publishing alongside "authentic sf" trivial texts which were barely literate; a lack of focus on the character (especially female) due to its scientific episteme (meanwhile this tendency has become a landmark of postmodernist experimental fiction); literature written for immediate profit, or in a rush to meet deadlines, and so on. At the same time, other voices pointed out the capacity of sf literature to deal with subjects that mainstream literature neglected, such as the future of humanity, its ontological orientation, its being a "world-building fiction" (McHale, 1992: 247), and a "particularly clear and demonstrable example of intertextual field" (12) since the ideas move from text to text openly. It is a type of literature that develops thinking and imagination: the reader, while involved in the world constructed within a sf work, experiences a systematic estrangement and is forced to compare the latter world with his own real world and, in the process, to find correspondences between them. The importance of the fandom, mostly composed of young people was not to be neglected either.

Nevertheless libraries shelved sf books in spaces which were overlooked by 'serious' readers.' The label of 'escapist,' 'marginal' literature or 'paraliterature,' once stigmatizing works and writers, seemed impossible to shake off and working within the genre made a very poor living. Kurt Vonnegut, Richard McKenna, Ray Bradbury all tried to dissociate themselves from the sf genre; in case of Philip K.Dick it was only towards the end of a well-established career as a sf writer that the mainstream finally accepted him. Postmodern literature, assuming a playful and ironic way of treating the "world experience" while reacting against the "certainties of the mimetic novel" (James, 1994: 100), openly admitted its reliance on and contamination with the lower strata of culture. The collapse of genres meant the suppression of isolation and a way out of the degrading 'ghetto' where sf had been repudiated for so long. It also meant a great number of new directions that sf literature took, mostly due to the unprecedented technological breakthroughs in biological engineering and, most importantly, to the amplification of information technologies. Postmodern consciousness was replaced by "a new electronic consciousness," says Delamar (2000) and a "new cultural paradigm" was formed. The new sub-genres within sf literature are seen by Delmar as "simply outgrowths of the post-modern understanding of humanness." Some of these are mentioned below.

The *New Wavers*, Ursula LeGuin, Anthony Burgess, Joanna Russ among them, were experimenters in narrative technique, borrowing literary devices from Joyce and showing interest in "language as subject matter" (Scholes, Rabkin, 1977:155) and as a resource for investigation in their own field. *Cyberpunk* sf has as its main theme "a mingling of human subjects and technology, the invasion of the body as well as of the mind by computer interfaces, neurochemistry, the dissolution of the body under cyborg multiplicities, all attempting to redefine the nature of humanity" (Coșer, 2011: 50) on the background of a shabby setting and foreshadowing a gloomy future. Writers such as Gibson, Sterling, Shirley, Rucker tried to redefine not only the posthuman solar system, but also the human body and the Self through the infinite possibilities that technology offers. Shallower examples include: *Slipstream* which falls back on fantastic elements making representative works belonging to Ackroyd, Ballard or Burroughs appear as more of a feeling of strangeness or a literary

effect than a sub-genre in itself; *Steampunk* which creates an idealized alternative history set in Victorian England and uses both fantasy and sf elements; *Biopunk, Ribopunk, Postcyberpunk* all dealing with the consequences of the spread of computers and of the biotechnological experiments on the human body. The element of hybridity stands out in these works, an emphasis which Csicsery-Ronay noticed in 2004: "SF has ceased to be a genre of fiction per se, becoming instead a mode of awareness about the world, a complex, hesitating orientation toward the future."

2. Rites of Passage

Isaac Asimov – The *Foundation Trilogy*, the Golden Age and nuclear gimmicks

The first author considered in this article for purposes of comparison is Isaac Asimov who started writing his *Foundation Series* around 1940, in the blossom years of the Golden Age of sf, which meant freshness and originality brought to the genre, more serious writing and the possibility of novel-length texts. It was also the period when developments in nuclear technology offered a new source of energy and seemed a panacea to the limited resources of natural fuel. This is one of the reasons why Asimov's *Foundation Trilogy* abounds in countless 'nucleics,' whether weapons, household items, jewellery, or propulsion systems of spaceships.

The first eight stories were published in a pulp magazine – *The Astounding* – between 1942 and 1950; the extended *Foundation* was written between 1951-86. The initial series consisted of three novels with four more added later as prequels and sequels. There was no initial master plan and Asimov confessed that he wrote some parts by opening "a book at random" and establishing "free associations" with whatever first hit his eye (Asimov, 1982: vii). Working to meet deadlines, he constructed his Galactic Empire on the model of the Roman Empire, a fact which brought him ample criticism: the setting was described as an "implausibly one-dimensional," "interstellar version of the collapsing Roman Empire" defined by "little technological innovation and less social evolution" (Palumbo, 2002:14). His technique was nevertheless ingenious since he used to "tie up all those loose ends into one neat little bow-knot at the end of my stories" while "one glaring little item remained unresolved" (xiii), so that every story could be continued later on.

Asimov describes a world having undergone technological and political but not scientific regression. He wrote *hard* sf (being a professor of biochemistry), which meant that scientific accuracy was of crucial importance to him. His *Trilogy* starts at a moment when robots already belong to the past and the Earth is becoming uninhabitable due to radiation and it spans over a large period of time, which he marks by stating the moment when each of the stories takes place and by introducing them with quotes from the 116th edition of the Encyclopedia Galactica. These quotes, either explain characters or places or conjure up past events, thus proclaiming the inevitability of history. Apparently non-significant, they play a major role through the consequences they involve: how a certain event has taken place incites the reader's curiosity to a much greater extent than the fact that it has taken place.

The insignificance of the individual when measured against the larger scope of history is one of the major themes in the *Trilogy*. Connected to it is the main philosophical motive, the notion of "psycho-history," which allows the present to be transcended and the future to be influenced and prefigured since it can be known. Hari Seldon, the creator of psycho-history based it on the rigor of mathematics and statistical interpretation which he then transferred to the study of society. The mind-blowing master plan seems to have developed alongside with the *Trilogy's* intricacies. Seldon together with a handful of people who have been granted access to the secret science set up the First Foundation and rule the unaware masses thus sparing 10.000 years of anarchy following the collapse of the Empire. In time the population turns into highly specialized technicians who create the "nucleics," gadgets working with atomic energy (the news of the day at the time), which are spread through the universe, alongside a repressive form of religion, by the "merchant princes" and the "traders." Seldon's probabilistic science may encounter failures and therefore a Second Foundation is set up at the opposite end of the Galaxy, this time with an elite group of psychologists who are supposed to deal with the possible errors. All imaginable variations are considered, except for the arrival of one individual whom psychohistory could not predict: the Mule, a mutant freak,

tormented by personal handicaps but endowed with mental powers allowing him to tamper with human emotions, prepared to conquer the Galaxy.

Asimov was criticized for the lack of conflict situations within the stories: at the level of the individual stories, action is often replaced by dialogues and allusions to it. The few acts of violence, three of them Gunn says, are solved "through the application of reason, foresight, and cunning to outmanoeuvre an adversary and sidestep the wasteful irrationality of violence" (in Palumbo, 2002: 14) which is in keeping with the framed statement above the Mayor's desk in one of the stories: 'Violence is the last refuge of the incompetent' (Asimov, 1982 :66). But such criticism does not stand if considered against the colossal canvas of Seldon's master plan. It seems that the author made a conscious choice.

The characters are mostly men since female characters were scarce in sf literature at the time. Palumbo sees them as one-dimensional, "lacking emotional complexity, hyperrational, and subservient to the requirements of the plot, they are, at best, engaging but superficial puppets" (2002: 13-14). Marriage appears to be an antiquated custom but the family survived as the central institution. The main character appears at the very beginning, named by the author, and the story that follows is told through his point of view. Patrouch calls this technique "the narrative-point-of-view character" (1974: 69). Asimov's dialogues have also been denounced as boring, with monotonous rhythm and never ending repetitions of the same adjectives and adverbs which do not help character depiction. "Asimov's ear for dialogue is atrocious… he imports a watered-down idiom of his own time into a world twelve-thousand years into the future, with no change at all," Elkins says (1976).

Sf literature of the 30s and well into the 90s was mostly about different species waging intergalactic wars, aliens and time travels, all staples of the period. Asimov's *Foundation* dealt rather with the possibility of adjusting the future of humanity than the future of technology. Unjustified violence gave way to interest in philosophy, politics, myth and religion and, as new novels were added to the series, the turn was clearly towards an ecological hypothesis.

Philip K.Dick – *Ubik*, alternate universes and the paranoia of entropy

Dick, whom Jameson called "the Shakespeare of science fiction" (1988), was the primary factor that caused a redefinition of sf literature by changes brought to its conventions. Csicsery-Ronay noted that he "is the single writer most responsible for acceptance of SF as a dominant genre of literature in the second half of the 20th century," since he wrote "with an intensity of feeling, with comedy and sorrow, that was completely unprecedented in SF. And indeed, rare in the literature of the 'mainstream'" (1992: v). Undoubtedly, his writings caused the distinction between 'high' and 'low' literature to become problematic. He was a man whose sf predictions were always superseded by his metaphysical speculations, who invented his own religion, and who inhabited the alternate worlds of his own creation.

Dick replaces aliens and spaceships with characters who are endowed with psychic powers and move around launched against a dystopian background where robots are upgraded to androids. Realities of his contemporary world are projected (only a few years ahead) against the canvas of Luna or Mars while time travel, taking a very personal form, happens within alternate universes. The idea of alternate universes and of the possibility of their overlapping preoccupied Dick since this opened the door to the chance of being present in several universes simultaneously, inhabiting them to various degrees, and it also meant that our subjective but also objective perceptions of the world may be quite different, a theory that he magnificently applied to his narrative stories. The reader is challenged by the open ends of the majority of his books: he may construct his own ending or enter a new cycle with energies channelled into a new direction, like in *Ubik* (1969) which ends with the words "This was just the beginning."

It is difficult to summarize *Ubik* in a paragraph since the worlds that Dick keeps constructing are deconstructed in the next few pages and within the two forces, of creation and demolition, the heroes struggle to survive and understand what is going on since these worlds have a reality and rules of their own where the word 'schizophrenic' seems to shake off its negative connotation and to give way to breakthroughs to a new kind of reality. In such a world, reality

breakdowns play a major role and psychosis is turned from an individual experience into a collective one. The year of the novel is 1992 when humanity already masters psychic powers and agencies are needed to counteract them in order to reinforce clients' privacy. Such an agency is Runciter Associates run by Glenn Runciter with the help of his deceased wife, Ella, whom he keeps visiting in a special facility where she is in a state of half-life. Joe Chip, the penniless technician of the Agency, takes the main stage when, once Runciter seems to die in an explosion, strange things start happening: people and objects seem to be permanently thrown towards the past, the members of the group, one by one, experience faintness and die and Chip is left chasing for 'Ubik,' initially a can of spray that would counteract the effects of entropy, later developing into the creator and director of the universe.

Entropy present in several of Dick's works, seems to parallel the irreversibility of nature and its self-organizational processes. Alienation and decline are deeply intuitive feelings with Dick. The reality of hallucination triumphs over the reality of everyday American society while still anchored in it. Like in several other novels, in *Ubik* Dick questions the reality of the empirical world. If reality is an illusion and causality a perception in the observer not provided by it, then the possibility of a metaphysical world arises beyond the sensory one. Actually, a lot of different realities may coexist, all perceived differently by the different people within them. The quote below perfectly describes the illusive realm created by Dick in *Ubik*:

> Time and space become arbitrary, disrupted, causing impossible situations and repetitions to happen where the energies, having lost their usual channels, can flow with their maximum intensity but chaotically and simultaneously. Such is the world of *Ubik*, with its every version, made and re-made and subverted every couple of pages. And just while the characters become increasingly paranoid as the story progresses, and the reader keeps wondering about the loose relationship between objects and events and tries to find the values at stake, he is always reminded of the consumer society that acted as the novel's springboard (Coşer, 2011: 286).

Dick certainly stretched to its limits the sf narration. He pulls together astonishing and implausible forces to create a world in which telepathy, precognition and psionic powers coexist with an incredible entropic energy which, taking hold of the hostile and often elusive reality of the novel, is eating up and dispersing, one step at a time, the narrow and confined order of elapsing time. This intrusive entropy is rendered through a verbal richness which borders on the loss of narrative control and which Terlecki protested against, calling it "a flood of jabbering rattle" (1982). In reality it is an extensive criticism brought to the commercial society, a parody not only of commercialism but also of religion in a world where a can of spray, Ubik, a commodity item, represents the anti-entropic energy which escalates entropy all through the universe. Entropy invades the characters' lives as well as their consciousness generating an appearance of degeneracy and decay. Dick is a master of creating deceptive realities and the reader struggles, with no help from the novel's figure of authority, Runciter, to make out the truth within the many deceitful versions. The only hope is to discover the humour underlying it all and the belief in the ability of the "little hero," Joe Chip, to sort it all out. *Ubik* remains a puzzle with its emphasis having shifted from the "network of human relationships to the nature-of-reality problem" (Robinson, 2005: 93).

Dick, whom Lem called the "visionary" writer (1975: 52), explains:

> It is my job to create universes, as the basis of one novel after another. And I have to build them in such a way that they do not fall apart two days later. Or at least that is what my editors hope. However, I will reveal a secret to you: I like to build universes that do fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novels cope with this problem. I have a secret love of chaos. There should be more of it. Do not believe – and I am dead serious when I say this – do not assume that order and stability are always good, in a society or in a universe (in Sutin, 1995: 262).

Ubik is a foolproof demonstration of how worlds can fall apart. It breaks the main convention of sf (that everything has to be explainable, no matter how improbable it seems) and offers no answers at all, neither good nor bad. Questions and reality are in abeyance.

Iain M.Banks – *The Algebraist,* space opera revisited

While Dick's last years and works coincide with the onset of postmodernism, Banks was already writing postmodern mainstream and sf novels. Having explored most sides of the 'Other' in its earlier years, postmodern sf proves to be an excellent tool for going beyond technological prescience and aliens and explore something of no less consequence – the 'posthuman' state of humanity. This subject, of imminent concern, enriches the function of sf as entertaining literature with a profound side of self-reflexivity and an added aesthetic function which causes the former aspect to become of oblique interest to sf today.

As a writer of serious literature Banks used his name, as a writer of sf he inserted the letter 'M' not so much in trying to have a double identity but in signalling the difference in genre to his readers. Bank's mainstream novels are set in Scotland in the present; his sf works, nine of which belong to the *Culture Series*, are set, unlike Dick's, in very distant galaxies which are inhabited, besides humans, by strange creatures, unlike Asimov's. With Banks the present is already transcended, wormholes are transported and set up where needed and spaceships are crisscrossing the universe. The future that humanity will be faced with, the posthuman interactions within the planet or between galaxies is the *novum* that he explores in his works, not so much a *novum* in subject matter if we think of the many other space operas written before him (Asimov, Clarke, Herbert, etc.) but rather in the massive vision, exceedingly wide time span, and extraordinary variety of his created worlds, intricate plots, characters, whether human or alien, and of the sometimes questionable solutions to the problems raised in the books. Banks breaks the traditional, rather conventional forms of sf and creates a type of plot that will always involve politics. Newitz (2013), denying the label 'space opera' attributed to his books, considers them a sub-genre of sf which she calls "astropolitical" and whose earliest example is the *Dune* series. Imperialism, nationalism and political struggles are not left behind, even if humanity reached the stars. The image of humanity in a thousand years' time is rendered by combining "savvy political conflict with fantastical worlds." Banks needed infinite universes to deploy his humans and more than bizarre aliens, plotting and flying in unimaginably technically efficient spaceships in order to sort out galactic problems.

In an interview, Banks modestly states that his "books are simply a way of trying to address problems that humanity, if we're lucky, might face in the future, and how we might behave if we ever live in a post-scarcity civilisation" (Golder, 2010). In another interview, he complains that living under the threat of some space object hitting the planet at any time that "could wipe us all out," with humanity being defenceless, "it would be great if we could spend less money on the military and a lot more on space exploration: divert funds to something worthwhile instead of developing new ways of killing one's fellow human beings" (Rawlinson, 2009).

The Algebraist is Bank's only Hugo nominee. In a galactic world in which a wide array of intelligent beings are divided into short-lived quick races, such as the humans and the slow, with a lifespan of billions of years represented by the Dwellers, the Mercatoria, a kind of Commonwealth alliance, dominates all its hierarchical societies greatly helped by a network of wormholes that connect the different planets and star systems. The Mercatoria controls the transportable wormholes and, interested in retaining dominance and gathering wealth, prepares to start a galactic war with Luseferous, the incredibly cruel ruler of a nearby star, when they both find out about the existence of secret wormholes that connect all the gas-giants inhabited by the Dwellers. Both fleets focalize toward the Ulubis system isolated in an obscure part of the galaxy, the more so since its wormhole had been destroyed and its population cut off from the rest of the civilized world. Ulubis's planet-moon 'glantine is the home of Fassin Taak, a seer at the court of Nasqueron. The role of a Seer is to trade information with the Dwellers (for example about 20th century Earth). Fassin Taak stumbles on some clues that would reveal the place of the secret wormholes and, since he is the only one whom Dwellers would talk to, and under the menace of the Mercatoria, he undertakes a deep quest in order to uncover the Dwellers' ancient secret and to stop the war which has already destroyed his home and killed all his relatives.

The central stage of the story is taken by one human character, Seer Fassin Taak, and the Dwellers, "the most widespread of the planet-based species of the galaxy" (Banks, 2994: 157). The

Dwellers are gathering and storing huge quantities of information, which they trade on their "eccentric and capricious terms" (158.) Huge-bodied, almost immortal, slowly moving and thinking, they are whimsical, unreliable, apparently willing to help but frustratingly uninterested in the fate of the humans. Nevertheless, as it is revealed step by step, their impenetrability hides age-old secrets, such as the most powerful ships of the galaxy and the wormholes connecting all the spaces they inhabit. It is Fassin's task to reveal them and while fulfilling this task, which could change the structure balance of the universe, he also changes: from a young careless philanderer he becomes a mature person, looking older than his age, and certainly having a deeper understanding of the ways of the world.

The number of worlds (gas giants, water worlds) and species inhabiting them besides the humans (Dwellers, Ythyn, Voehn, Oerileithes, Scits), all coming in various sizes but very human at core, are countless and overwhelming. Nevertheless, there are limits to the incredibly prodigious imagination Banks exhibited in this work: many words are extrapolated from existing ones (Trustafarians, dirigiblister, major-domo, spreading narconfetti, cruising balloonderers, treams); both humans and aliens can go through different transformations (sex can be changed in order to give birth, which reminds of LeGuinn's *Left Hand of Darkness*); but more importantly society seems to be modelled, except for aberrations (such as the Dwellers hunting down their own children) on a very earthly model, and a "Byzantine structure" (Healey, 2005). Just like in Asimov's *Trilogy*, the faster than light spaceships, the possibility of intergalactic travel and contact with alien civilizations, communication through whisper signalling, having direct conversations with one's ship and reading its memory, esuits containing shockgel that allows survival in whatever media, the genetic modifications to the body (such as the drug glands) and so many other displays of technological advances don't seem to strongly influence everyday life and feelings: all beings exhibit fear, happiness, can be flattered, excited or intoxicated, superior beings still have servants, bribing is still practiced, gifts are offered on different occasions, the press hunts the news, inheritances are left from one generation to the other, ancient behaviour patterns are copied from screen stories, marriages are arranged, army ranks count officers (colonels, majors), beings may die in accidents, and so on. Everyday life and cultural codes are the ones shared by the majority of readers. No wonder since everything has to be understood by people locked into their own anthropocentric framework. Malmgren says: "I have read about cabbage men and bird men; I have investigated the loves of lizard men and the tree men, but in each case … I have been reading about man, *Homo sapiens*, that common earthling ... absolute Otherness is an artistic impossibility" (1991: 57). This sf story is another moral tale constructed as a literary parable since, as Porringer notes, "it is not possible for man to imagine what is *utterly* alien to him" since that would be meaningless. In order to be meaningful most things have to be "humanized" (in Malmgren, 1991: 13).

And since postmodernism involves a world of suspensive irony, humour and satire are present all through the story, in some places bordering on sarcasm or ridicule. The Dwellers stage wars out of sheer amusement, they hunt down their children unless they carry their foetuses around the neck; Carcano, the name of the rifle used to shoot on J.F.Kennedy, is given to a ship, Fassin Taak's uncle, Slovius, assumed the shape of a walrus. Religion is still present, called the 'Truth," and is spreading the belief that "what appeared to be real life must in fact ... be a simulation being run with some prodigious computational substrate in a greater and more encompassing reality beyond" (Banks, 2004: 247). There are also scenes of ruthless cruelty constructed around the implacable ruler Luseferous and the atrociously creative way in which he punishes his enemies and the assassins who failed to kill him, scenes which, besides arousing feelings of horror and revulsion in the reader, have little role in the advancement of the story.

It was said about Dick that he didn't know how to finish his book (Terlecki, 1982). The solution Taak finds in the algebraic formula inscribed on a minuscule leaf, apparently a "contrived mathematical joke" (Banks, 2004: 517), gives meaning to the whole story in the last fifteen pages of the novel. The rest of the book, with its depiction of such an enormous canvas and complicated politics, the sometimes extremely long sentences, minute technical explanations and often page-long repetitions (for example when describing the Dwellers and their planets) which do not add to

the meaning, may appear difficult to read. This is emphasized by the fact that, just like in *Ubik*, thefirst 100 pages do not provide the reader with any useful information as to the story or characters. The reader struggles in a truly postmodern way to make out the plot and sometimes subplots (such as Taak and his friends' adventure when discovering a fallen spaceship), which later appear pointless but complicate the construction of meaning. As Mann stated this sample of modern space opera is baroque in two senses: "It's full of all sorts of wonderful detail and elaboration. It also has very complex - sometimes overly complex - plot twists and turns" (2006). On the opposite end, the theme is quite thin: search for a secret while having to deal with adversary forces. Murray describes the book as "close to routine space opera," giving "an overwhelming impression of déjà vu" (2004).

Already Trodden Paths – by way of conclusion

Asimov wrote *hard* sf in the Golden Age of the genre; Dick was the first to cross the boundaries between paraliterature and the mainstream with his psychological, paranoid fiction; Banks wrote in a period when postmodernism made the distinctions between the *high* and *low* genres fade.

It is interesting to note that Banks in *The Algebraist* was not interested in the kind of metaphysical, paranoid, psychological thriller, or ESP which made the substance of *Ubik* leaving its message open to interpretation; he was not interested in cyborg multiplicities, invasions of the body and the mind characteristic to the first years of postmodernism; skipping about forty years, he preferred to continue the tradition of Asimov, one of the first authors to create a galactic empire, and thus falls back on the space epic. It's true, he populates it with strange aliens, faster ships, more planets. In Altshuller's opinion this would classify as low level imagination whose workings he describes as follows: "Do you remember how Edgar Allan Poe described the future of air flight? An enormous balloon for two thousand passengers.A most characteristic mistake. We consciously make our predictions quantitatively: we increase what already exists. But we have to foresee what is qualitatively new" (2005: 50). On the other hand the political wars, the fights for domination and gathering wealth are still there, as well as genocide and unnecessary cruelty. The greatest value in his work lies in his prefiguring a possible path for humanity, a posthuman future, at a time when the rapid pace of technological developments may change it in unexpected ways. He fulfilled this task excellently.

BIBLIOGRAPHY

Altshuller, Genrich (as G.Altov) and Valentina Zhuravlyova.*Ballad of the Stars*. Technical Innovation Center, Inc., 2005. Print.

Asimov, Isaac. *Foundation's Edge*.Ballantine Books, New York, 1982. Print.

Ballard, James Graham. *A User's Guide to the Millennium: Essays and Reviews*. First Picador USA, 1996. Print.

Banks, M.Iain. *The Algebraist*. Great Britain. Orbit, 2004. Print.

Coşer, Cornelia. *Creativity Patterns in Science Fiction Literature*. Editura Napoca Star, 2011. Print.

Csicsery-Ronay, Istvan Jr. "Pilgrims in Pandemonium: Philip K.Dick and the Critics" inMullen,R.D., Csicsery-Ronay, Istvan Jr., Evans, Arthur B., Hollinger, Veronica, eds. *On Philip K.Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*. Terre Haute & Greencastle, SF-TH Inc. 1992. Print.

Csicsery-Ronay, Istvan Jr. "SF and Postmodernism. Editorial Introduction: Postmodernism's SF/SF's Postmodernism." *SFS* # 55 = Volume 18, Part 3 = November 1991. Web.26 feb.2004.

Delamar, Robert. "Postmodernism, Electronic Consciousness and Humanness." 10 Feb. 2005. Web. 20 Sept, 2006.

Elkins, Charles. "Isaac Asimov's *Foundation* Novels: Historical Materialism Distorted into Cyclical Psycho-History." 9 SFS Volume 3, Part 1=March 1976. Web. Aug., 2003.

Golder, Dave. "Interview with Iain Banks, Part One." October 12, 2010. Web.9 Feb., 2019.

Healey, Magda. "Book Review, *The Algebraist* by Iain M.Banks." July 2005. Web. Jan., 2019.
James, Edward. *Science Fiction in the 20th Century*. OUP, 1994. Print.
Jameson, Frederick. "Futurist Visions that Tell Us About Right Now." *In These Times*.6.23: 17. May, 1982. Web. Sept., 2004.
Kirby, Alan. "The Death of Postmodernism and Beyond."*Philosophy Now – a magazine of ideas*. Dec.2015/Jan.2016. Web. 16 Aug. 2016.
Lem, Stanislaw. "Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans." *SFS* # 5 = Volume 2, Part 1, March 1975. Web. 22.Oct., 2006.
Malmgren, Carl D. *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction.*Indiana University Press, 1991. Print.
Malzberg, Barry N. *The Engines of the Night.Science Fiction in the Eighties*. Bluejay Book, 1982. Print.
Mann, Jim. "Book Review, *The Algebraist* by Iain M.Banks." *The Official Newsletter of PARSEC SIGMA*, Issue 241. April, 2006. Web. 31 Jan. 2019.
McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*.Routledge, 1992. Print.
Murray, Charles Shaar. "Book Review, *The Algebraist* by Iain M.Banks." *The Independent Culture*. 22 Oct., 2004. Web.8 Dec.2018.
Newitz, Annalee. "11 Rules of Good Writing That Iain M. Banks Left as His Legacy."6.10/2013.Web. 15 Jan., 2019.
Palumbo, Donald, E. *Chaos Theory, Asimov's Foundations and Robots, and Herbert's Dune, The Fractal Aesthetic of Epic Science Fiction.*Greenwood Press, 2002. Print.
Patrouch, Joseph Jr. *The Science Fiction of Isaac Asimov*. Doubleday and Company, Inc., 1974. Print.
Rawlinson, Linnie. CNN Interview with author Iain M. Banks: 'Humanity's future is blister-free calluses!' 6 Jan., 2009. Web. Jan., 2019.
Robinson, Kim Stanley. *The Novels of Philip K.Dick*.Studies in Speculative Fiction, No.9. Ed.Robert Scholes. U.M.I. Research Press, London, 2005. Print.
Scholes, Robert and Rabkin Eric S. *Science Fiction.History - Science -Vision.*OUP, 1977. Print.
Sutin, Lawrence (ed.). *The Shifting Realities Philip K.Dick***.**Vintage Books, New York, 1995. Print.
Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*.Yale University Press, 1979. Print.
Terlecki, Olgierd. "A Mishmash of Barbed Wire."*Koinos Kosmos*, No.2, June 1982. Web. 13 April, 2006.

ANDREI PLEŞU – WRITING AND LIVING

Iulian Boldea
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş

Abstract: Andrei Pleşu's essays outline his originality from the formula's accuracy and the accuracy of exegesis. No distracting note we find here, everything seems to fit harmoniously into a coherent universe of images and signs of a world of painting and culture assimilated with an undeniable fervor of the idea and the word of plasticity. There is also a risk in the essayist's pages, but also a difficult chance.

Keywords: essays, originality, accuracy, images, culture

Cărţile lui Andrei Pleşu impun o vocaţie şi un destin spiritual cu totul aparte, în care tentaţia fragmentarităţii se uneşte cu spiritul de fineţe şi cu un impecabil demers analitic. Mai curând eseist decât filosof, Andrei Pleşu şi-a exersat talentul şi verva ideatică deopotrivă în domeniul eticii (*Minima moralia*), eseisticii filosofice (*Limba păsărilor*) şi al criticii de artă (*Călătorie în lumea formelor*, *Pitoresc şi melancolie*, *Ochiul şi lucrurile*). Căutând să circumscrie o personalitate atât de complexă, de o neîndoielnică deschidere spre cele mai variate domenii, dar, pe de altă parte, caracterizată de o incontestabilă voluptate a „dicţiunii" ideilor, Laurenţiu Ulici găseşte în atracţia spre concreteţe şi în spiritul de rigoare trăsăturile dominante, definitorii ale lui Andrei Pleşu: „Prin formaţie – istoric şi teoretician al artei – dar şi prin temperament, el preferă concreteţea Operei (de artă, etică, filosofică etc.) abstracţiunilor «castelului de gheaţă», fără însă a le evita cu orice chip pe acestea din urmă. Aparent îndrăgostită de zborul liber în toate direcţiile, uneori frizând unicitatea, gândirea eseistului e, în fond iubitoare de rigori şi poziţii polare, din acest joc rezultând impresia puternică de simplitate complexă sau de profunzime a suprafeţei".

Adevărate în sine, astfel de aprecieri nu au darul de a epuiza toate laturile personalităţii creatoare a lui Andrei Pleşu, ce-şi alimentează dinamismul şi din fecundele raportări la istoria artei, din asimilarea experienţei teoriei artelor, dar şi din fervoarea experienţelor ideaţiei filosofice în sine, cu neputinţă de eludat în aceste pagini. Din aceste motive, discursul lui Pleşu poate fi mai curând circumscris prin aprecieri de genul oximoronului, în măsura în care, în plasma unui astfel de discurs se întâlnesc cu egală îndreptăţire şi rigoarea sobră a unor aserţiuni de o acurateţe indiscutabilă, şi voluptatea unei scrieturi „îndrăgostite", ce se ataşează afectiv de obiectul său, supunându-l pe acesta nu atât unei „arte combinatorii", cât, mai curând, unei „arte fascinatorii", menită să-i reveleze disponibilităţi dintre cele mai ascunse, mai greu de perceput. Distribuindu-şi atenţia atât pe relieful lumii reale, cu sinuozităţile sale mai mult ori mai puţin flagrante, cât şi pe haloul de imaginar şi referenţialitate al operei de artă, Andrei Pleşu posedă rara capacitate de a sesiza, dincolo de suprafeţele lucrurilor celor mai disparate, acele realităţi ultime care le unesc în adânc, acele esenţe care le pun, în fond, în evidenţă natura lor ultimă, identitatea inalterabilă.

Eseistul a resimţit întotdeauna tentaţia definirii de sine, dorinţa de a-şi limpezi unele opţiuni, de a se situa pe sine faţă cu unele tare ale socialului ori de a-şi plasa propria fiinţă în orizontul cunoaşterii şi al vieţii, prin autoscopie, prin fervoarea imersiunii în propriile trăiri. Într-un pasaj din *Jurnalul de la Tescani*, Andrei Pleşu se referă la *scriere* ca „urmă", ca modalitate de depăşire de sine, ca exerciţiu al ascezei spirituale, ori ca semn al exorcizării spaimei de a fi: „Îmi este tot mai limpede, în orice caz, că rostul însuşi al scrierii de cărţi e *lăsarea lor în urmă*, nu ca pe lucruri inutile, dar ca pe nişte *Nebenphänomene*, ca pe nişte reziduuri centrifugale ale unui centru galactic care, el singur, contează: el singur dă măsura unei vieţi şi prestigiul unui bilanţ final. *Cartea ca urmă* - iată igiena scrisului. Laşi urme: copii, drame, amintiri, scârbe, cărţi. Dar a pune cartea ca scop şi conţinut de viaţă e tot atât de ridicol cu a lua drept ţel oricare din performanţele contingente

ale unei existenţe. Când nu-ţi resimţi cărţile drept reziduuri, când le idolatrizezi (şi te idolatrizezi pe tine în ele), ele devin, pe nesimţite, cărţi-evaziune, cărţi-camuflaj (pentru infinite demisii şi turpitudini), cărţi-scuză, cărţi-ornament, cărţi-carieră, sau biete cărţi-salahorie, morminte ale unei hărnicii inerţiale, în care sufletele se îngroapă (uneori candid) într-o vinovată uitare de sine. «Cărturarul», cărturarul în sine, nu e decât hipertrofia unei urme, dilatarea nelegitimă a unei *funcţiuni secundare a spiritului*. A trăi pentru a scrie cărţi e totuna cu a trăi halucinat de propria ta umbră. E fatal să laşi o umbră, când stai în soare. Dar decisiv, esenţial, obligatoriu este faptul de a sta în soare, de a te mişca liber în lumina lui". Sunt, aceste aserţiuni, formulări ale unei arte de a scrie şi de a trăi, elemente lămuritoare ale unui crez estetic şi existenţial deopotrivă, eboşe pentru un autoportret alcătuit în liniile rezumative ale aforismului şi în culorile aşezate în tuşe apăsate ale unui deziderat moral, de la exigenţele căruia autorul a înţeles să nu se abată sau să nu se sustragă niciodată.

Cartea care îl reprezintă cel mai bine ca eseist pe Andrei Pleşu e, poate, *Ochiul şi lucrurile*. În ciuda aspectului disparat al eseurilor conţinute, întâlnim în această carte aceleaşi obsesii şi acelaşi voluptuos joc al ideilor, aceeaşi vervă asociativă şi acelaşi dinamism al atracţiei contrariilor definitorii pentru identitatea „livrescă" a autorului. Toate acestea având ca suport un stil în perimetrul căruia se întâlneşte fervoarea căutării cu voinţa de exactitate, exigenţa asumării unor adevăruri şi lectura dubitativă a unor „subiecte" şi „teme" consacrate, solemnitatea şi puseul ironic ori parodic. Prefaţa cărţii are, de la o primă şi chiar superficială lectură, un dublu aspect: unul polemic şi, totodată, unul de clarificare a conceptelor şi metodelor asumate de autor. În acest eseu introductiv (*Istoria artei ca disciplină academică. Dispute contemporane*) Andrei Pleşu porneşte de la premisa crizei profunde, structurale, în care s-ar afla „ştiinţa artei" (*Kunstwissenschaft*). Istoria artei, crede Andrei Pleşu, s-a născut „printr-o paradoxală inadecvare la problema timpului, mai exact, printr-o înţelegere «părtinitoare» a istoricităţii înseşi". Coordonatele crizei contemporane ar putea fi enunţate prin reliefarea a cinci „nuclee de dezordine": „Totala de-grăniţuire a artei"; „De-grăniţuirea artistului însuşi"; „De-grăniţuirea realului"; „Extremul pluralism al stilurilor, «programelor», «teoriilor»"; „Ruptura tot mai adâncă între istoria de artă şi critica de artă". Detaşând aceste simptome şi elemente ale crizei teoriilor şi enunţurilor contemporane despre artă, Andrei Pleşu îşi propune să formuleze, pe urmele lui Hans Belting, şi unele posibile soluţii ale unei astfel de stări de criză. Aceste soluţii ar putea fi: un *spor de inductivism, intensificarea studierii recepţiei estetice, rediscutarea limbajului estetic din perspectiva „mediilor" contemporane, găsirea unei perspective optime a continuităţii, temperarea excesivei proliferări a ştiinţelor auxiliare* şi *relativizarea specializării*.

Concluzia eseului e de o limpede relevanţă metodologică, în măsura în care ni se oferă aici o circumscriere foarte generoasă a domeniului criticii şi istoriei artei, cu deschideri spre domenii ale cunoaşterii dintre cele mai diverse. „Istoria artei nu mai poate fi astăzi, precizează Andrei Pleşu, un sistem închis, o sumă de mici insule de competenţă rutinieră. Practicată astfel, disciplina noastră tinde să eşueze în *provincialism*, în dexteritate mediocră, în marginalitate culturală. Trebuie să acceptăm, în sfârşit, că e atâta valabilitate în demersul nostru investigator, câtă antropologie şi câtă «metafizică» implică el. Fără o constantă trimitere către *universal*, fără o constantă orientare anagogică, istoria artei iese până la urmă din marea competiţie a «ştiinţelor spiritului», pentru a deveni pură «filatelie». În varianta ei ideală, istoria artei nu are alt scop decât inventarierea acelor produse ale creativităţii omeneşti care pot fi invocate cu titlul de *martori ai transcendenţei*. Fără această vivifiantă şi îndreptăţită prezumţie, ea nu poate spera să-şi recupereze demnitatea şi rostul în ierarhiile – infinit nuanţate – ale cunoaşterii".

Ochiul şi lucrurile e structurată pe trei mari secţiuni. În prima secţiune, *Materiale pentru o istorie a criticii de artă româneşti*, ni se oferă repere şi date cu privire la câţiva dintre cei mai importanţi critici de artă de la noi, de la Ştefan I. Neniţescu sau Al. Busuioceanu şi până la Radu Bogdan sau Dan Hăulică. Foarte interesant îmi pare eseul intitulat *Spaţiul sintezei* (*Însemnări despre Dan Hăulică*), prin fineţea notaţiilor şi exactitatea riguroasă a aserţiunilor, în care autorul distilează figura profesorului său, după cum la fel de incitantă e „situarea în oglindă" a celor două temperamente: unul de o limpiditate clasică, iubitor de armonii, lipsit de discordanţe ori de crispări

de orice ordin, celălalt atras mai curând de convulsiile şi tragicul existenţei, mai tranşant în judecăţi şi mai decis în reacţii. Privindu-se în oglinda figurii magistrului, eseistul are sorţi de a-şi definitiva propriul portret, în linii apăsate, dar cu atât mai autentice: „În ce mă priveşte, nu sunt scutit, dinaintea «fenomenului Hăulică» de anumite blocaje: simt, uneori, nevoia unui dialog mai *dramatic* cu monumentele, cu arta, cu tot ceea ce numim de obicei – oarecum sentimental – cultură. E prea multă nostalgie, prea multă distilare, prea multă fineţe în textele profesorului meu. Tind, spontan, prin reacţie, - şi e, poate, o problemă de generaţie – către tragic, către o barbară brutalitate. E ca o sete de percuţie, după prea multă melodie suavă. Tot astfel, nu mă pot adapta mental la optimismul incorigibil al lui Hăulică, la nimbul de festivitate sub care pare a vedea – de când îl ştiu – istoria şi omul în genere. Sunt mai acru şi mai temător… Ceea ce însă ştiu foarte bine e că ori de câte ori vreau să mă odihnesc în lumina valorilor şi nu în penumbra lor, ori de câte ori tânjesc după autoritatea diurnă şi temeinică a culturii, văd în textele lui Dan Hăulică un argument şi o încurajare”.

Eseurile din a doua secţiune a cărţii (*Istorie contemporană*) sunt, parcă, mai aplicate, cu un grad de obiectivitate mai ridicat. Autorul se menţine aici, în mod deliberat în penumbră, aşezând în prim-plan autorul, comentat cu acribie şi supleţe interpretativă. La Grigorescu sunt identificate, de pildă, o „asceză a uitării”, o copleşitoare disponiblitate stilistică şi tematică dar şi convingerea că, în exprimarea lui Andrei Pleşu, „«românescul» adevărat nu se poate impune decât formulându-se într-un *limbaj european*”. La fel de interesantă e exegeza picturii lui Andreescu (*Andreescu şi prejudecata imaginaţiei*), exegeză ce se fundamentează pe teza lipsei de imaginaţie „atitudinală” a pictorului. Imaginaţia lui Andreescu, precizează Andrei Pleşu, „se reduce la registrul *procedeelor*, fiind absentă din acela al *atitudinii* fundamentale. Ion Andreescu trăieşte realul în *intensia* emotivităţii sale şi nu în *extensia* fantazării. El percepe, consumă şi reproduce *ceea ce este*, în vreme ce imaginaţia e mai curând puterea de a actualiza *ceea ce nu este* (…). Andreescu e dintre artiştii care nu-şi pot inventa subiectul, mai exact care nu au nevoie să amplifice, fantazând, realul pentru a şi-l asuma. El poate inventa doar limbajul acestei asumări”.

Nu mai puţin demne de interes şi dense în semnificaţii sunt eseurile din secţiunea *Momente din istoria vizualităţii europene*: *Rafael, Imagine şi text în Veneţia „Secolului de aur”*, *El Greco şi parabola insulei*, *Manet sau despre gradul zero al picturii*, *Paul Klee. Preliminarii la o apologie a contingenţei*, *„Umbra” lui Jung şi zâmbetul lui Voltaire* etc.

Eseurile lui Andrei Pleşu îşi precizează originalitatea din prestanţa formulărilor şi acurateţea exegezei. Nici o notă distonantă nu se întrevede, totul pare să se încadreze armonios într-un univers coerent de imagini şi semne ale unei lumi a picturii şi a culturii asimilate cu o incontestabilă fervoare a ideii şi a cuvântului încărcat de plasticitate. E, în întreprinderea eseistului şi un risc, dar şi o şansă dificilă de care vorbeşte el însuşi: „Comentatorul artelor vizuale are – spre deosebire de criticul literar – dificila şansă de a vorbi despre o lume nevorbitoare, o lume care nu se povesteşte pe sine, ci se *arată* doar, într-o tăcută şi bogată nemijlocire; singura retorică a acestei lumi e misterul propriei ei apariţii: ea se desfăşoară amplu dinaintea ochilor noştri, capabili să se bucure înainte de a înţelege şi să înţeleagă, fără a avea nevoie să definească. Faţă de tensiunea inexprimabilă dintre lumea vizibilă şi ochiul care o percepe, intervenţia cuvântului e secundă şi palidă”. Sunt cuvinte care rezumă un crez şi un destin de cărturar, implicând totodată un mod cu totul original de a percepe lumea exterioară şi lumea mediată de artă.

Într-un eseu din această carte, Andrei Pleşu inventariază aporiile receptării operei lui Rafael de-a lungul timpului. Creaţia lui Rafael se regăseşte sub semnul unei „stilistici a fericirii”, dar şi al „impersonalităţii”, marele pictor fiind, prin capacitatea de selecţie a formelor picturale un artist de stirpe apolinică, adept al echilibrului şi al coeziunii expresive, dar şi al unei „impersonalităţi” stilistice. Andrei Pleşu percepe originalitatea lui Rafael şi în predispoziţia artistului spre asimilarea unor modalităţi picturale variate. Pictorul se caracterizează prin „vervă asimilatoare”, predispoziţie spre totalitate şi coerenţă estetică. E vorba, remarcă Andrei Pleşu, de un „prea plin” sufletesc, de o armonie interioară ce reuneşte procedee, modalităţi, forme şi contururi estetice foarte diverse. Impersonalitatea provine din capacitatea pictorului de a-şi asuma în mod just şi plenar subiectul ales, asimilând total tema şi transpunând-o în linii şi culori adecvate, într-o

viziune fermă, echilibrată, de pregnantă acurateţe. Pictorul are, spre deosebire de Michelangelo, capacitatea de a-şi atenua emoţiile, de a se retranşa în propriul univers cromatic, cu impecabilă precizie şi decizie.

Rafael nu este, aşa cum se crede în mod superficial, doar un pictor dedicat aparenţelor, echilibrului, formei calme, căci dincolo de suprafeţele apolinice ale lucrurilor se întrezăresc înfiorări dionisiace, se ghiceşte misterul, dar nu un mister al imaginarului nocturn, al învolburărilor şi nestăvilirii onirice, ci, mai degrabă, un mister ce se înfăptuieşte în miezul zilei, un fantastic al diurnului, cuibărit în chiar alcătuirea impecabilă a fiinţelor, lucrurilor şi formelor. Imaginaţia artistului deplasează, observă Andrei Pleşu, „misterul din zona – colorată romantic – a amurgului, către miezul zilei. Cu alte cuvinte, ea ne face cunoştinţă cu ipostaza luminoasă a misterului, cu amiaza lui. Rafael e amiaza mare a picturii europene şi cel mai mare poet al *misterului diurn*: misterul orei douăsprezece. Înălţat la zenit, soarele cade perpendicular asupra lumii suspendând, pentru o clipă, şansa oricărei umbre. Raza solară e, în ceasul acesta, drumul cel mai scurt între pământ şi cer, între Platon şi Aristotel, între inocenţă şi senzualitate". În eseul despre Rafael se regăsesc toate calităţile scrisului lui Andrei Pleşu: fervoarea asocierilor şi disocierilor, spiritul de fineţe, exerciţiul analitic de reală fineţe, verva şi volubilitatea, asociate cu austeritatea arhitecturii întregului edificiu textual, din care reiese subtilitatea şi spontaneitatea dicţiunii.

Despre îngeri (2003) e o carte în care se regăsesc două perspective metodologice, una de influenţă teologică, cealaltă filosofică (cu frecvente referinţe la filosofi precum Platon, Descartes, Leibniz, Kant, Blaga etc.), ambele îndreptăţite, prin prisma delimitărilor conceptuale ale noţiunilor de angelologie, dar şi pentru radiografia minuţioasă a spiritualităţii creştine , conform căreia îngerii sunt dublul nostru ideal, „fiinţe ale intervalului". În concepţia lui Andrei Pleşu, intelectul uman exprimă o condiţie angelică („Dacă intelectul e partea noastră de înger, atunci reflexia noastră despre îngeri e, totodată, o reflexie despre condiţia noastră intelectuală, despre posibilităţile şi perspectivele ei. Istoria angelologiei e, prin urmare, o istorie a metabolismului nostru mental"). Cărţile de eseuri şi comentarii dedicate actualităţii (*Chipuri şi măşti ale tranziţiei, Obscenitatea publică, Comédii la porţile Orientului, Note, stări, zile, Despre frumuseţea uitată a vieţii*) dezvăluie un eseist atent la nuanţele realităţii şi ale cărţilor, aflat în permanentă alertă spirituală, un scriitor fascinant, prin stil şi structură ideatică, dar şi prin forţa de reacţie promptă.

În *Despre frumuseţea uitată a vieţii* (2011) Andrei Pleşu optează pentru eseul fulgurant, cu ideaţie densă, figuraţie anecdotică minimală şi sens distilat într-o demonstraţie cu aer spectacular. În fond, Andrei Pleşu ne face atenţi, prin cartea sa, la inflaţia conceptelor şi a contextelor, la tirania locurilor comune, aşezând accentele asupra acelor lucruri, fenomene, aspecte ale umanului căzute în umbră, neînţelese, subînţelese sau prost înţelese. Titlurile secţiunilor sugerează, prin ele însele, turnura etică a cărţii (*Ce facem cu viaţa noastră*, *Despre lucrurile cu adevărat importante, Ordinea subtilă a lumii*, *Perplexităţi şi indispoziţii cotidiene*,*Feluri de a fi*, *„Cetitul cărţilor"*, *Martirajul limbii române, Cum stăm la televizor*). Registrul grav al meditaţiei nu exclude jubilaţia, excursul ludic sau gesticulaţia jovială, care amplifică expresivitatea acestor „mici cure de dezintoxicare", cum îşi caracterizează chiar autorul propriile texte: „Interlocutorul optim e în faţa noastră şi nu-l recunoaştem, bucuria vindecătoare ne stă în preajmă şi n-o recunoaştem, drama transfiguratoare trece pe lângă noi şi n-o recunoaştem. Suntem înconjuraţi de semne pe care nu le recunoaştem ca semne, de apeluri pe care nu le înregistrăm, de prilejuri care ne scapă. Până şi moartea proprie ne apare ca improbabilă. N-o putem recunoaşte ca problemă acută a reflexiei cotidiene. Traversăm, aşadar, un peisaj luxuriant, fără să-i recunoaştem anvergura şi sensul. Suntem subiecţii unui acces perpetuu de neatenţie. Insensibili la registrul inaparentului, gata să uităm ceea ce ne contrariază, nu ne mai lăsăm tulburaţi decât rar, de câteva ori în viaţă, sub şocul, nelumesc, al unor iubiri, euforii sau suferinţe insuportabile. Recunoaşterea realului în uimitoarea lui, nudă, realitate devine, abia atunci, un eveniment". Recursul la concept, constant în paginile lui Andrei Pleşu, e ilustrat de o orchestraţie stilistică ingenioasă.

Miza parabolelor biblice este gnoseologică şi ontologică, căci pildele edificatoare antrenează, în structura lor suplă, frustă, în expresia minimală, ansamblul instanţelor personalităţii (corp, faptă, reflexivitate, gestică). Andrei Pleşu, în *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*(2012)

propune un dialog cu textele sacre, o „nouă stilistică edificatoare", despre care el însuşi vorbea, într-o scrisoare din *Epistolar*. Tipul acesta de cunoaştere îşi extrage substanţa din orizontul de experienţe spirituale limită ale fiinţei, având drept ţintă buna orientare şi conduită în viaţă. Andrei Pleşu interoghează adevărul parabolelor christice cu o privire proaspătă, cu o percepţie debarasată de poncife, sesizând cu pregnanţă tensiunea morală şi religioasă a acestor naraţiuni minimale dominate de irizaţiile unei transcendenţe eliberatoare: „Cui vorbeşte Iisus? Am constatat că discursul său nu exclude pe nimeni, că vizează, în final, o «descoperire» globală, fără discriminare, dar că ceea ce nu poate (respectiv nu vrea) să facă e să siluiască libertatea auditorilor săi. E dreptul fiecăruia să rămână «în afară», să adopte o formă sau alta de nereceptivitate, de surzenie programatică, cu toate riscurile pe care un asemenea amplasament le implică". Adevărul sacralităţii, înscenat sub forma unei poveşti esenţiale este, în fond, contextualizat, ca vector atitudinal, prin apelul la umilitatea cotidianului, prin recursul la particular ca modalitate de a apropia valenţele sacralităţii de capacitatea noastră de înţelegere limitată, de o „analitică a receptivităţii" umane ce percepe sacrul ca „scandal" ontologic şi gnoseologic, ca instanţă aşezată sub pecetea lui *mysterium tremendum*. Interpretarea parabolelor biblice este efectuată cu instrumente hermeneutice adecvate, printr-o subtilă şi sugestivă atenţie la relieful semantic al pildelor, prin articularea unor ipoteze de interpretare ce sunt în consonanţă cu meandrele, intenţiile şi sensurile textului biblic. Astfel, pentru Andrei Pleşu, creştinismul este „dozajul optim (...) între autoritate supramundană şi compasiune omenească: ne aflăm faţă-n faţă cu un *foarte sus* coborâtor, care deschide astfel calea unui *foarte jos* în ascensiune. Se vorbeşte despre *altceva*, despre *cu totul altceva*, în termenii lui *aici*. Se vorbeşte despre ceea ce nu ştim, în termenii a ceea ce ştim. Aceasta e definiţia însăşi a parabolelor lui Iisus".

Lectura parabolelor este, astfel, o lectură vie, focalizată asupra tensiunii detaliului, dar atentă şi la logica dinamică a întregului, căci adevărul parabolelor biblice e perceput şi ca o modalitate de a ne sustrage habitudinilor cotidiene, orientându-ne spre geometria esenţializată transcendenţei, spre un decor sacru, cu tot ceea ce presupune acesta: verticalitate, centralitate, amplitudine spaţială şi deschidere. Relevante sunt enunţurile referitoare la dinamica rugăciunii, ca formă de armonie cu Divinul, ca modalitate de asumare a unei comuniuni cu transcendentul, prin optim amplasament în spaţiul mundan: „Pentru cine are fie si o minima experienţa a rugăciunii, un anumit tip de «jenă» prost plasată e un sentiment frecvent. Cum pot îndrăzni să mă rog, dintr-o dată, pentru ceva, când, în restul timpului, trăiesc în afara oricărei reguli duhovniceşti? [...] Fă-o! Lasă deoparte căldicelul «bunelor moravuri», acceptă să te faci antipatic, să depăşeşti «măsura», să-ţi inoportunezi partenerul, fie el prietenul de-alături sau Dumnezeu". Metabolismul parabolelor e alcătuit din sensuri, exemple, modele de conduită exemplare, ce exclud încremenirea, regresul spiritual sau comoditatea gândirii. Descifrarea coordonatelor spaţiale, interpretarea dimensiunilor simbolice ale elementarităţii, analitica tipologiei sufletului, toate acestea sunt etape ale unei comprehensiuni empatice, nuanţate a pildelor biblice.

În *Cuvântul înainte* al cărţii, Andrei Pleşu subliniază existenţa unor posibile dificultăţi în receptarea acesteia: „Sunt perfect conştient de amplasamentul inconfortabil al întreprinderii mele. Din unghiul specializării teologale pot apărea ca un intrus deopotrivă prezumţios, insuficient «îmbisericit» şi, pe alocuri, prea disponibil pentru autori necanonici şi spaţii religioase din afara creştinismului. Pentru cruciaţii secularizării şi, în general, pentru spiritul vremii voi face, dimpotrivă, figură de «reacţionar», sensibil, în mod inexplicabil, la texte şi idei revolute. Îmi asum, cu scuzele de rigoare, aceste «portrete», dar îmi fac iluzia că încercarea mea îşi poate găsi un rost şi într-o tabără, şi în cealaltă. Cred (şi sper), de asemenea, că există o sumedenie de cititori cărora lectura textului meu le-ar putea face măcar tot atâta bine cât bine mi-a făcut mie scrierea lui".

Desigur, cartea lui Andrei Pleşu se adresează, cum s-a spus, „degustătorilor de stil rafinat, melomanilor livreşti care vor ritmul unei fraze de rasă, şi filosofilor care vor să înveţe cum poţi mânui nuanţe contrare fără a te încurca în capcana lor" (Sorin Lavric), oferind nu doar o lectură adecvată a pildelor biblice, ci şi o mărturie a modului în care metabolismul cultural al autorului s-a raportat la aceste texte. Pildele lui Isus sunt, pe de o parte, modele elevate ale gândirii umane expuse somaţiilor transcendenţei, plasticizate sub forma unor naraţiuni esenţiale şi, pe de alta, ele degajă, în semantica lor densă şi austeră, ideea de indicaţie sau interdicţie: „Pentru cei pregătiţi, El

(Iisus - n. mea I.B.) trebuie să funcţioneze ca o *indicaţie,* iar pentru cei nepregătiţi - ca o *piedică*, sau ca o *interdicţie*. (...) A găsi un procedeu care să li se potrivească tuturor implică o mare subtilitate strategică: trebuie, pe de o parte, să laşi mereu deschisă perspectiva «intrării», dar, pe de alta, să ai precauţia de a revela voalând, de a bloca ferm accesul celor opaci"

Analitica receptivităţii pe care o realizează Andrei Pleşu valorifică cele două registre distincte care structurează semnificaţiile al parabolelor - un registru al dezvăluirii, al arătării şi altul al camuflării: „Fiecare își va lua partea sa, căci parabolele sunt *semnal* revelator pentru unii şi *camuflaj* prudent pentru ceilalți. Ele ascund dezvelind şi dezvăluie acoperind, în funcție de amplasamentul spiritual al receptorului. Altfel spus, parabolele cheamă şi totodată țin la distanta.[...] Ştiutorii recunosc valoarea indicativa a decorului, în vreme ce, pentru neştiutori, acelaşi decor e opac. Parabolele seamănă cu un asemenea decor, cu o imagerie anume gândită pentru a conspira şi deconspira în acelaşi timp o comoară ascunsă". Ce altceva este, oare, Adevărul ca poveste decât modularea extazului transcendenţei în carnea catifelată a unei epici exemplare, ce transpune, nevăzutul în văzut, nedeterminatul în determinat, necuprinsul în spaţiul minimal al enunţului aforistic. Theodor Baconsky observa, de altfel, că „Hristos fiind Cuvântul, descifrarea parabolelor este necesarmente logocentrică - dar deloc platonizantă - într-o totalizatoare armonie a contrariilor. Căci Domnul însuși Se *prezintă* (adică rămâne prezent) în atmosfera atemporală a pildelor: ambiguu și fulgerător, provocator și constant, transparent și impenetrabil, simplu și labirintic, dăruit și ferm, apropiat și inaccesibil, disponibil și fugitiv, divin și uman... El este adevăratul Subiect al parabolelor și pe El îl cercetează, de fapt, Andrei Pleşu în această carte discret mărturisitoare de îndoieli depășite și certitudini mereu chestionate".

Pentru autorul acestei cărţi, cunoaşterea nu este o aptitudine mecanică a conştiinţei, o ipostază statică, ci, dimpotrivă, presupune mobilizare şi motivaţie intenţională („Cunoaşterea nu se exprima doar ca mod de a gândi, ci si ca *fel de a fi,* iar acțiunea nu e doar mobilizare motrice, ci şi *fel de a înțelege*"). Semnificativă este şi analiza aserţiunilor privitoare la ascultare, la autoritate şi smerenie: „Evident, recunoașterea unei autorități exterioare sinelui propriu seamănă a «cedare de suveranitate». Ceea ce câștigi e însă mai prețios decât ceea ce pierzi. Câștigi o vindecătoare *comuniune* cu autoritatea care „te umbrește". În spațiul evanghelic, umbra (*schia*) e altceva decât întunericul (*skotos, skotia*). Ea poate fi efectul unei revărsări de har, al unei iradieri benefice.[...] Capacitatea de a umbri (*episkiazo*) terapeutic e apanajul autorității care a trecut prin episodul adumbririi de sine, al jertfei". Provocatoare, subtilă, erudită, cartea lui Andrei Pleşu e un demers hermeneutic elevat, ce se sustrage oricăror prejudecăți sau inhibiții, un demers caracterizat prin adecvare, sugestivitate elegantă a stilului şi optimă raportare la Dumnezeire.

BIBLIOGRAPHY

Mihai Dinu Gheorghiu, în „Convorbiri literare", nr. 9, 1980; Gabriel Liiceanu, în „România literară", nr. 41, 1980; Nicolae Manolescu, în „România literară", nr. 26, 1980; Mircea Mihăieș, în „Orizont", nr. 47, 1980; V.I. Stoichiță, în „Echinox", nr. 8-9-10, 1980; Livius Ciocârlie în „România literară", nr. 41, 1986; Gh. Grigurcu, în „Orizont", nr. 27, 1986; Mircea Muthu, în „Steaua", nr. 6, 1986; Al. Paleologu în „Viaţa Românească", nr. 9, 1986; Eugen Simion în „România literară", nr. 13, 1986; Mircea Scarlat în „Viaţa Românească", nr. 11, 1987; Mircea Iorgulescu, în „România literară", nr. 18, 1988; Monica Spiridon, în „Ramuri", nr. 9, 1988; Mircea Martin, în „Viaţa Românească", nr. 11, 1988; Adrian Marino, în „Tribuna", nr. 31, 1988; Mircea Mihăieş, în „Orizont, nr. 20, 1988; Dan C. Mihăilescu, în „Transilvania", nr. 9, 1988; Laurenţiu Ulici, în „Vatra", nr. 7, 1988; Ioana Pârvulescu, în „România literară", nr. 11, 1995; Ioan Buduca, în „Luceafărul", nr. 4, 1995; Al. Paleologu, în „Viaţa Românească", nr. 7-8, 1999; Gh. Grigurcu, în „Jurnalul literar", nr. 9-12, 2000; Daniel Cristea-Enache, în „ALA", nr. 597, 2001; Iulian Boldea, în „România literară", nr.3, 2002; Tudorel Urian, în „România literară", nr. 45, 2002; Ioana Pârvulescu, în „România literară", nr. 47, 2003; Th. Baconski, în „Dilema", nr. 556, 2003; Iulian Boldea, *Teme şi variaţiuni,* Bucureşti, 2008; Mircea Mihăieş, în „România literară", nr. 16, 2009; Gh. Grigurcu, în „Viaţa Românească", nr. 11-12, 2010.

THE DESCRIPTION OF NATURE AS A SOURCE OF INSPIRATION AND REFLECTION IN LES CONTEMPLATIONS BY VICTOR HUGO

Carmen Petcu
Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Nature constitues for most of the Romantic writers that wrote about it, a real source of inspiration and the beautiful scenary of their joys and sufferings. A wild and consoling place, nature offers to the artist a melancholic refugee far away of the corruption of society, its scenaries are proper to the imagination proccess. The nature eternity makes the character to be felt in a painful way, so that the time memory of the childhood fills with nostalgy. Les Contemplations is one of the poetic creations of Victor Hugo in which the tipical nature is presented in all its great and humile aspects but in the same time and it is connected to other topics as of love woman and human condition.

Keywords: nature, landscape, artist, life, death

1. Introduction

La nature a été, pour les grands écrivains romantiques qui l'ont chantée une inspiratrice et le cadre magnifique de leurs joies et de leurs peines. Lieu sauvage et consolateur, elle offre à l'artiste un refuge mélancolique loin des corruptions de la société; ses décors grandioses sont propices au déploiement de l'imagination. L'éternité de la nature faisant ressentier douloureusement le caractère éphémère de la vie humaine, l'expression du temps, de la mémoire et de l'enfance se charge de nostalgie.

Un des recueils poétiques de Victor Hugo dans lequel le thème de la nature est présente dans ses aspects grandioses et humbles à la fois, dans ses relations avec d'autres thèmes comme celui de la mort, de la condition humaine, du deuil, de l'amour, de la femme, c'est *LesContemplations*.

Victor Hugo est un visionnaire qui aime parler du mystère du monde, dont l'imagination est influenceé par tout ce qui est visible et invisible dans la nature. Le poète est selon Victor Hugo un prophète qui conduira les hommes au bonheur. Son univers littéraire englobe toute la pensée humaine.

Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature. Eh! qui n'a passé des heures entières, assis sur le rivage d'un fleuve, à voir s'écouler les ondes ! Qui ne s'est plu, au bord de la mer, à regarder blanchir l'écueil éloigné ! Il faut plaindre les anciens, qui n'avaient trouvé dans l'Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée ; il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie pour embrasser la nature et nous confondre avec son auteur.
(*Chateaubriand, Génie du christianisme, 2^{e} partie, livre V, chap. I)*

L'homme a toujours imité la nature dans ses activités artistiques et littéraires. Victor Hugo qui est poète et peintre à la fois trouve toujours dans la nature une inspiration pour écrire ses poèmes. Dans la description hugolienne, la nature possède, comme l'homme, une âme, du *vers de terre/ dont la bave reluit* (cf. *À la fenêtre pendant la nuit* , L. 6, IX) à *l'Océan blêmi*, au vent qui *fit naître des roses*, parlent du mystère du monde et disent *des mots sans suite/ comme un homme endormi*. Victor Hugo est un visionnaire qui aime parler du mystère du monde, il est un *Mage* dont l'imagination est influencée par tout ce qui est visible et invisible dans la nature.

Le poète est selon V .Hugo un prophète qui conduira les hommes au bonheur. Son univers littéraire englobe toute la pensée humaine.

2. L'homme entre objectivité et subjectivité

Contemplations – ce long recueil de la douleur est comme les *Mémoires d'une âme*, celle de Hugo, certes, mais aussi de tous les hommes. *Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous*, avertit la Préface.

Tout homme, en se trouvant face à la nature, non seulement il voit les éléments de cette nature mais, dans son imagination, il voit aussi des images qui ne sont pas réelles pourtant elles peuvent lui venir à l'esprit, des images qui appartiennent au passé ou des images fictives. Un poète, selon Victor Hugo, est un Mage qui voit des choses que les autres sont incapables de voir, donc dans ses descriptions il peut aussi parler des images invisibles qui sont les résultats d'une rencontre entre le paysage extérieur et son paysage intérieur. Cette rencontre n'est pas propre à un poète mais dans le cas d'un peintre aussi la même interaction entre une objectivité et une subjectivité se produit. Mais qu'est-ce qui se passe dans cette interaction entre le paysage du dedans et celui du dehors pour qu'un poète, qu'un peintre puisse décrire ce qu'il voit et ce qu'il sent? En ce qui concerne le paysage du dehors qui est objectif, c'est une réalité qui existe, mais le paysage du dedans c'est une subjectivité. C'est cette subjectivité qui pousse les poètes et les peintres à créer des images qui paraissent invisibles aux gens ordinaires mais visibles pour eux. Cette subjectivité pousse également le poète à faire des comparaisons, des métaphores, des figures de style et pousse le peintre à peindre des variations dans un tableau de peinture. Selon les critiques, même si dans un tableau de peinture, il y a des variations qui ne peuvent pas correspondre à la réalité, il ne faut pas les considérer comme un défaut de la part du peintre car c'est la vision du peintre qui lui fait voir une objectivité comme il peint sur la toile. En ce qui concerne la poésie, le problème est toujours le même: les figures de style, les comparaisons sont les conséquences d'une vision propre au poète. Par exemple on voit souvent Hugo parler du *gouffre* ou de *l'abîme*. Ces deux images subjectives sont présentes dans bon nombre des poèmes de Victor Hugo : dans ceux du Livre 4 des *Contemplations, Pauca meae*, dans *Le Pont* (L.6, I) et dans *Ce que dit la Bouche d'ombre* (L.6, XXVI). Dans ce dernier poème, il y a une description de l'univers où les âmes coupables se promènent: c'est un monde où l'horreur et l'épouvante se font jour et où le poète essaie de dire à son lecteur qu'il peut voir se qui est invisible:

Homme ! Autour de toi la création rêve.
Mille êtres inconnus t'entourent dans ton mur.
Tu vas, tu viens, tu dors sous leur regard obscur,
Et tu ne les sens pas vivre autour de ta vie.

Bon nombre de mots et d'adjectifs tels que *le forçat*, *les êtres maudits*, *les vils limon*, *les noirs prisonniers*, *l'impur*, *le mauvais*, *le pire*, *le crime*, *le mal*, *le bagne* etc. montrent la notion du crime dans *Ce que dit la Bouche d'ombre*, une notion qui est liée à l'épouvante et à l'horreur. Les termes *épouvante*, *effroi* et *peur* apparaissent même dans le poème. Les notions de l'ombre et de la lumière y apparaissent aussi: on trouve la lumière en haut et l'obscurité en bas. Mais après avoir montré tous les maux sur terre, Victor Hugo dit:

Espérez ! Espérez ! Espérez, misérables !
Pas de deuil infini, pas de maux incurables,
Pas d'enfer éternel !
Les douleurs vont à Dieu comme la flèche aux cibles,
Les bonnes actions sont les gonds invisibles
De la porte du ciel.

Dans cet *enfer* qui selon Victor Hugo n'est pas *éternel*, le Satan, image fréquent chez Hugo, peut être assimilé aux puissances du mal et des ténèbres. Dès les poèmes IV et V, du premier Livre, *Le firmament est plein de vaste clarté* et *À André Chénier*, l'angoisse de l'apparition du Satan se fait jour dans les *Contemplations.* Ce Satan est une image subjective qui n'est pas visible à

tout le monde mais le poète le voit. Quand dans *Ô gouffre ! L'âme plonge* ... (L.6, XIV) Victor Hugo dit : *Nous contemplons l'obscure, l'inconnu, l'invisible*, ce *nous* c'est sûrement les poètes, *les Mages*. Victor Hugo appelle *Les Mages* tous les poètes, les artistes et les savants

Qui ramassent dans les ténèbres
Les faits, les chiffres, les algèbres
...
Et tous les morceaux noirs qui tombent
Du grand fronton de l'inconnu !
(Les Mages, L.6, XXIII)

Le poète est donc capable de voir l'invisible. Il voit dans la nature quelque chose de plus que la simple nature. C'est pourquoi il commence le sixième Livre des *Contemplations* par:

J'avais devant les yeux les ténèbres. L'abîme
Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime,
Etait là, morne, immense; et rien n'y remuait.
Je me sentais perdu dans l'infini muet. (Le Pont, L. 6, I)

Et c'est dans ces ténèbres que les yeux de Victor Hugo peintre et poète à la fois, réussissent à voir des images que les autres ne voient pas, des images qui ne sont compréhensibles que pour le Poète-Mage. Selon Jean-Pierre Reynaud *l'ombre hugolienne… c'est un noir habité de formes latentes dont on devine le grouillement sans pouvoir rien discerner. Hugo écrit quelque part que la distinction que fait la langue française entre les* ténèbres *et la* nuit *est une distinction pleine de sens. La nuit, au singulier, c'est l'unité pure et simple du noir. Les ténèbres, par leur pluriel, disent une différenciation possible de formes en puissance* [1]. Victor Hugo lui-même dans *Ô gouffre ! L'âme plonge...* (L.6, XIV) dit:

Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre
Et nous, pâles, nous contemplons...
Nous regardons trembler l'ombre indéterminée.

Donc, comme le dit Jean-Pierre Reynaud, Victor Hugo peut distinguer les formes de la nuit dans le noir de l'ombre. Cette distinction de formes que ce soit dans le noir ou dans la lumière, pousse le poète à faire une description de la nature pleine de personnifications et d'expressions imagées qui montrent à la fois son état d'âme et son rapport avec les mots.

3. *La nature comme état d'âme et d'inspiration*

On peut dire que chez Victor Hugo, comme chez la plupart des Romantiques, la célèbre formule de Lamiel, le personnage du roman de Stendhal: *tout paysage est un état de l'âme* est présente dans tous les sens: elle exprime non seulement l'influence de la nature sur son âme mais celle de son âme sur la description qu'il fait de la nature. Cette influence pousse Hugo à présenter, dans *Autrefois* et dans *Aujourd'hui*, la nature extérieure comme complice à son état d'âme. Souvent son « Moi » est présent au centre d'une nature qu'il décrit.

La première partie *Autrefois* et consacrée à l'histoire personnelle et à la vocation poétique de l'écrivain; la seconde *Aujourd'hui*, partant de la mort de Léopoldine, décrit un itinéraire de la souffrance à l'espérance, de l'expérience individuelle à la réflexion métaphysique, de la révolte à la prophétie.

Bien qu'en grande partie ses descriptions soient en noir et blanc, c'est-à-dire une description qui fait allusion au clair-obscur, il y a des couleurs vives aussi, par exemple là où il parle de la couleur de l'océan, là où il parle des fleurs, il assimile la beauté de la femme à celle des fleurs, on voit des couleurs qui donnent une sorte de joie à la description de la nature. Dans la plupart de ses

descriptions il y a son et mouvement, parfois un air de gaieté et souvent un air de tristesse. Mais souvent il présente des paysages que seul le langage peut définir, des paysages où la réalité et la fiction aussi bien que le sublime et le grotesque se mêlent.

Dans *Autrefois*, le poème est comme un récit qui raconte les expériences du poète. Victor Hugo y emploie souvent *je* dans des expressions comme *je dis, je leur raconte, je leur conte*. Ainsi dans *Autrefois* les paysages gais et riants ne sont-ils pas aussi rares que dans *Aujourd'hui* où on est témoin de l'image pascalienne de l'homme qui est un roseau et de l'image du petit face au grand, aussi des images sombres et tristes. Selon Françoise Chevet - Faugeras, chez Hugo *du drame romantique, le paysage a toutes les caractéristiques: il mêle les genres, les registres et révèle, inscrit au cœur de la nature, le mouvement continu de la création faite de tensions diverses entre le visible et l'invisible, l'animé et l'inanimé, la nuit et le jour, l'ordre et le désordre, sans quoi il n'y aurait pas de drame, ...ou, d'une autre façon, de poésie* [2].. Quand on parle du drame romantique, on pense tout de suite à ce mélange du beau et du laid, de la vertu et du crime, du sublime et du grotesque dont parle Victor Hugo dans la Préface du *Cromwell*. Et c'est dans ce mélange du sublime et du grotesque que l'on voit l'esthétique romantique de Victor Hugo. Le mélange de l'horreur et de la beauté qui se fait jour dans les descriptions hugoliennes de la nature montre une angoisse intérieure chez Victor Hugo et son admiration pour la nature extérieure : ces deux sentiments se mêlent pour montrer les oppositions. Dans *Le firmament est plein de vaste clarté* (L.2, IV) l'apparition du *Satan* XII) l'apparition du *Titan centenaire* et des *Vautours* dans une description harmonieuse de la nature, sont signes de cette angoisse intérieure. Cette angoisse peut être considérée comme angoisse de la mort, angoisse de l'abîme, angoisse de tout ce qui menace la vie humaine.

Tout est la mort. dit Victor Hugo dans *Les Mages* (XXIII, 6). Ainsi dans la préface des *Contemplations,* il dit: *Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort*. Ce que dit Victor Hugo dans la préface des *Contemplations,* fait penser à Chateaubriand et à ses *Mémoires d'outre-tombe* qui avait été écrit par l'auteur pour les générations à venir. Peut-être Victor Hugo aussi a voulu s'adresser au lecteur qui lirait ses poèmes dans les années et les siècles à venir, ou bien il pense à un poète qui va souffrir par la mort de sa fille, et qui va perdre la joie de la vie. Mais ce qui semble être évident c'est la présence du thème de la mort dans l'ensemble du recueil des *Contemplations*. Il y a une répétition des images de la disparition et de la mort dans une grande partie des poèmes des *Contemplations*. Même dans les poèmes qui sont écrits avant la mort de Léopoldine, l'obsession de cette mort est présente. Mais c'est dans la deuxième partie du recueil que la mort devient une image forte et présente : pour le lecteur des *Contemplations,* la mort a le visage de Léopoldine. C'est dans la seconde partie et dans le poème XVIII du Livre 6 que Victor Hugo dit: *Hélas ! Tout est sépulcre. On en sort, on y tombe*. Cependant il ne faut pas oublier que c'est dans cette deuxième partie des *Contemplations* que Victor Hugo a écrit son très beau poème d'amour à Juliette Drouet: *J'ai cueilli cette fleur pour toi*, un poème où le thème de la mort de la fleur et sa transformation en poésie est présente. Selon l'état d'âme du poète *l'ombre, l'abîme* et *le gouffre* peuvent faire allusion à la tombe (cf. *A celle qui est restée en France*) à un puits (cf. *Eglogue*), à une bouche (cf. *Dolor*), ils peuvent devenir célestes ou terrestres (cf. *Un jour, je vis, debout au bord des flots mouvants*), le *Hydre* peut être assimilé aux constellations (cf. *Le firmament est plein de vaste clarté*) ou à l'arbre (*Pleurs dans la nuit*). Selon l'état d'âme du poète une description réaliste de la nature peut se mêler à une description fictive: les métaphores et les comparaisons aussi bien que les contradictions apparaissent de sorte que le lecteur des poèmes de Victor Hugo se trouve entre ce qui est vue par le poète et ce qui est la vision du poète. Le poème est formule, productrice de sens.

4. Paysage, peintre, parole

La poésie de V .Hugo demeure le plus fascinant miroir d'un demi-siècle tourmenté et révolutionnaire, dont il fut non seulement le *spectateur engagé*, mais encore le témoin visionnaire.

Selon Monique Geiger, *Victor Hugo est un regardeur d'images* [3].. Et c'est dans *Notre-Dame de Paris* que Victor Hugo lui-même dit: *En certains instants l'oreille aussi a sa vue* [4]..

Donc en tant que peintre c'est normal qu'il s'intéresse aux images et aux œuvres des grands peintres tels que Rubens de qui il parle dans la Préface de *Cromwell,* de Louis Boulanger avec qui il était très ami et d'autres peintres célèbres de son époque. Et en tant que poète c'est normal que son oreille soit sensible à la musicalité des mots. Donc ce lien mystérieux qui existe entre la peinture et la musique se fait jour dans les *Contemplations,* et les images sonores sont fréquentes dans ses poèmes. Prenons comme exemple ces vers de *La Nature* (L.4, XXIX) où l'allitération de *r* et de *m* crée une musicalité qui est en rapport avec le mouvement du navire qui emporte le poète vers l'infini et qui donne à voir et à entendre, à la fois, au lecteur:

Le navire est pour moi, dans l'immense mystère,
Ce qu'est pour vous la tombe ; il m'arrache à la terre,
Et frissonnant, m'emporte à travers l'infini.

Ainsi la répétition des mots et des expressions chez Hugo donne une certaine sonorité au poème et en insistant sur la musicalité de l'image, le poète essaie de communiquer ses idées au lecteur. Le cas est présent dans le même poème, *La Nature*:

Va - t'en, bourreau ! Va - t'en, juge ! Fuyez, démons!
Je suis l'arbre des bois, je suis l'arbre des monts;
Je porte les fruits mûrs, j'abrite les pervenches;
Laissez-moi ma racine et laissez-moi mes branches!

Dans ce poème, Hugo parle de la part de l'arbre et en insistant sur *va t'en, je, je suis* et *laissez-moi*, il veut montrer le refus catégorique de l'arbre pour devenir un gibet, son refus pour servir les bourreaux.

La brutalité de certaines images sonne à l'oreille par l'allitération des lettres qui sont comme des coups de marteau ; prenons le cas de ce tableau qui montre le dévorement de *titan centenaire* par les vautours et où la répétition des *r*, des *t* et des *v* crée une musique brutale (L.2, XII) :

En ce moment, un titan centenaire,
Qui venait d'y rouler sous vingt coups de tonnerre,
Se tordait dans ce gouffre où le jour n'ose entrer;
Et d'horribles vautours au bec impitoyable,
Attirés par le bruit de sa chute effroyable,
Commençaient à le dévorer.

La musicalité des vers est partout présente: aussi bien dans les images grotesques que dans les images sublimes. Victor Hugo lui-même dit dans *Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique - À Mademoiselle Louise B.* (L. 3, XXI) : *La musique est dans tout*, et ce *tout* a son influence sur le *moi* du poète, il se mêle à son imagination et il apparaît sous forme des mots, des métaphores et des figures de style. L'emploi des groupes ternaires c'est-à-dire l'emploi de trois adjectifs, de trois verbes ou de trois structures semblables dans un vers ou dans une strophe, donnent aussi un aspect musical à ses poèmes. Prenons comme exemple ce vers de *Charles Vacquerie* (L.4, XVII): *Vivez ! Aimez ! Ayez les bonheurs infinis*, ces deux vers de *Ce que dit la Bouche d'ombre* (L.6, XXVI): *Le cancer resplendit, le scorpion flamboie, / Et dans l'immensité le chien sinistre aboie!* ou cette strophe du poème XV du Livre 4, *À Villequier*:

Je sais que le fruit tombe au vent qui le secoue;
Que l'oiseau perd sa plume et la fleur son parfum;
Que la création est une grande roue
Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un.

L'emploi des énumérations aussi donne un effet musical au poème de Victor Hugo. Par exemple on voit cette énumération dans *Magnitudo Parvi* (L.3, XXX) :

C'est elle ! Eclair ! Voilà sa livide surface
Avec tous les frissons de ses océans verts!
Elle apparaît, s'en va, décroît, pâlit, s'efface,
Et rentre, atome obscur, aux cieux d'ombre couverts.

Ou l'énumération de *Ce que dit la Bouche d'ombre* où le poète écrit:

Ces soleils inconnus se groupent sur son front
Comme l'effroi, le deuil, la menace ou l'affront;
De toutes parts s'étend l'ombre incommensurable;
En bas l'obscur, l'impur, le mauvais, l'exécrable,
Le pire, tas hideux, fourmillent; ...

Dans les vers cités, on voit l'emploi du pluriel *ces soleils*, ce procédé est une sorte d'exagération chez Hugo pour donner plus d'intensité à sa description de la nature. Un autre procédé qui donne également plus d'intensité aux descriptions hugoliennes de la nature c'est l'emploi des termes opposés comme l'ombre et la lumière, comme on voit dans ce vers du poème IX du Livre 6, *À la fenêtre pendant la nuit*: *Les étoiles, point d'or, percent les branches noires*, l'opposition entre *or* et *noires* donne un effet de clair-obscur au poème. Dans le même poème, plus loin, Victor Hugo écrit:

... La création est devant, Dieu derrière,
L'homme, du côté noir de l'obscure barrière,
Vit, rôdeur curieux ;
Il suffit que son front se lève pour qu'il voie
À travers la sinistre et morne claire-voie
Cet œil mystérieux.

La personnification est également un procédé très fréquent chez Victor Hugo, c'est un procédé qui fait parler et agir les éléments de la nature, les saisons, les mois etc. Dans *Les paroles sur la dune* (L.5, XIII) Victor Hugo dit:

Et je pense, écoutant gémir le vent amer
Et l'onde aux plis infranchissables;
L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le chardon bleu des sables

Dans *Premier Mai* (L. 2, I) *le mois de Mai rit dans les branches*; dans *Eclaircie* (L.6, X) *Le jour plonge au plus noir du gouffre, et va chercher / L'ombre, et la baise au front sous l'eau sombre et hagarde.* Il faut dire que ces procédés de style dont on vient de parler ne sont pas propres à Victor Hugo, ce sont des procédés employés par bon nombre de Romantiques mais ce qui semble être nouveau chez Victor Hugo, par rapport à ses contemporains, c'est la libération du mot. Victor Hugo lui-même, dans *Réponse à un acte d'accusation* (L.1, VII), dit :

La poésie était la monarchie ; un mot
Etait un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud ;
La langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf ;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes,
Les uns nobles, hantant les Phèdres.
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois.

Et plus loin il ajoute:

Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire!
…
Et je dis: Pas de mot où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser....
Je nommais le cochon par son nom; pourquoi pas
…
Je fis fraterniser la vache et la génisse,
…
Liberté ! C'est ainsi que nos rébellions
Avec des épagneuls nous fîmes des lions,
Et que, sous l'ouragan maudit que nous soufflâmes
Toutes sortes de mots se couvrirent de flammes.

Dans ce poème Victor Hugo insiste pour dire que certains termes étaient interdits avant lui et c'est lui qui a fait une révolution dans la poésie française: comme il a mêlé le grotesque au sublime, il a fait entrer dans la littérature du XIXe siècle des mots ordinaires, populaires et même grossiers.

Donc comme nous le dit Pol Gaillard: bien que Victor Hugo reste fidèle à la poésie régulière française, il exige la liberté. Pour lui *l'expression doit pouvoir exposer exactement toutes les nuances de la pensée, du sentiment, du désir, de la douleur* [5]. Chez Victor Hugo la nature tout en exprimant l'état d'âme du poète, nous montre son expérience vécue et sa vision à la fois, son goût pour la peinture et pour la musique, ce qui fait de lui un contemplateur de la nature et un auditeur de la musique parce que dans la nature il voit des couleurs et des décors et il entend de la musique.

V. Hugo, ce grand *rêveur* renouvela la parole poétique et assigna au poète un nouveau statut. Le monde selon Hugo s'organise dans les cadres de certaines techniques, de certains moyens rhétoriques.

Il a renouvelé et a enrichi le vocabulaire. *J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire* revendique Hugo. Par la recherche du pittoresque, le concret emporte sur la langue abstraite avec l'emploi du mot propre, de l'adjectif de couleur. Le mot va compter pour sa sonorité, la phrase pour son rythme, son pouvoir suggestif. Le poète *âme vibrante*, *harpe éolienne*, a l'écoute d'un chant intérieur, perçoit la musique de l'univers.

Et l'une de ces figures favorites est justement l'antithèse où deux aspects des choses se valorisent l'un l'autre: passé et présent, drame, comédie, sublime et grotesque, ombres et soleils, homme et nature.

C'est dans les mots que les réalités prennent leur existence, que le poète-écho se sent exister au monde. Il y aurait donc toute une théologie du Verbe, perceptible déjà dans un certain ton biblique utilisé. L'idée revient souvent d'une vaste universalité signifiante et musicale que le Poète aurait à déchiffrer, mais qu'il porte aussi en lui,

Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu [6].

Les *Contemplations* constituent le meilleur reflet de l'originalité de la poétique de V .Hugo, et, plus largement, de la poésie lyrique romantique.

Le lexique de l'affectivité comporte tous les termes exprimant les sentiments et les émotions, les états d'âme. Ce quatrain de Victor Hugo inspiré par la mort de sa fille, illustre l'utilisation de ce vocabulaire de l'affectivité:

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au-dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Ce lexique met en relief tout ce qui est ressenti et multiplie les termes comme : *amour, regret, douleur, crainte, bonheur, joie, chagrin, cœur, larmes.*

Plusieurs longs textes du premier Livre, fondent une véritable philosophie du langage qui ouvre la voie de la poésie moderne. Le mot n'est plus considéré comme un outil qui véhicule la pensée, mais comme un véritable *être vivant, plus puissant que celui qui l'emploie*. Le vocabulaire est renouvelé, enrichi. La pratique d'un assouplissement de la versification classique donne à la poésie une nouvelle respiration, plus lyrique.

V. Hugo est un virtuose ; sa grammaire est impeccable; son vocabulaire est d'une étonnante richesse ; il a tiré de l'alexandrin, sans le dénaturer jamais, des ressources infinies. Il a usé de tous les rythmes et de toutes les strophes en grand musicien.

Comme une mer inlassable, l'océan des alexandrins avec leurs rimes et leurs mots aussi monotones que les vagues (ombre et sombre, ténèbre et funèbre, horrible et terrible) part a assaut de la terre lointaine, et les images s'entassent, toujours les mêmes comme dans l'espoir de forcer en fin la porte de l'invisible. [7]

Hugo s'efforce de noyer les réalités dans les mots, de perdre l'histoire dans une mythologie verbale. Il fuit la réalité et se refugie dans les mots, mais en affirmant que le mot est une réalité ; il n'y a plus de salut que dans la phrase, mais on ne se l'avoue pas encore et on affirme que la phrase vaut par son contenu, alors qu'elle déborde déjà largement son contenu ou même, parfois, en tient lieu à elle seule. La poétique hugolienne se fonde sur cette confusion entre le langage et la réalité ; d'où une pensée conduite par les mots, des idées qui ne sont que des images, mais des images présentées comme des idées, en lesquelles on puisse avoir foi. Ainsi Victor Hugo aboutit-il a une mythologie, c'est- à -dire à un système d'images présentées non comme des images, mais comme des réalités. Il s'est chargé du camouflage de la réalité historique par la poésie, mais une poésie qui se présente comme douée d'exactitude. Hugo est le poète de la solidité du langage. Une façade de mots et rien que de mots, pour dérober une réalité condamnatrice, mais une façade solide, sans faille, un langage compact. Avec Victor Hugo, le langage poétique peut encore tout dire [8]

5. Conclusion

Victor Hugo, le plus lirique des romantiques, est aussi le plus objectif. Sa poésie exprime les émotions d'un homme, mais des émotions d'ordre universel. Cela donne à son oeuvre un air de grandeur et de noblesse. Par sa philosophie sociale, de lyrisme de Victor Hugo devient largement représentatif . Victor Hugo aimait peindre le vice et l'horreur, qu'il soit dans la société, ou qu'il soit dans la nature. Victor Hugo poète, mais Victor Hugo peintre et musicien des vers également, nous fait connaître, *Les Contemplations* différentes descriptions de la nature dans lesquelles sa vie personnelle, la vie sociale et ses fictions se reflétent. Il passe par la nature extérieure pour parler de son paysage intérieur. Oeuvre personnelle, oeuvre humaine, oeuvre d'art tels sont les trois aspects sous lesquels doivent être considérées , *Les Contemplations.*

BIBLIOGRAPHY

1. Jean-Pierre Reynaud, op. cit., p. 215
2. Françoise Chevet-Faugeras, op. cit. p. 188
3. Monique Geiger, *Victor Hugo et Louis Boulanger* in *Victor Hugo et les images*, op.cit., p. 29.
4. Dans *Paris à vol d'oiseau*, chapitre II du livre 3 de *Notre-Dame de Paris*, écrit en 1831 et publié dans l'édition de décembre 1832 du roman. Cité par Armand Laster dans *Audition, vision et imagination* in *Victor Hugo et les images* op.cit., p. 224.
5. Pol Gaillard, op. cit., p. 20
6. Daniel Couty, *Histoire de la Littérature française*, Larousse, 2000, p. 961
7. Gaëtan Picon, *Histoire des Littératures* III, ed. Gallimard, 1958, pp. 894-897.
8. Pierre Albouy, *Mythographies*, ed. José Corti, 1976, p. 286-287.

ADIO, EUROPA OR ABOUT THE FALL INTO BARBARISM

Liliana Truţă
Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: My paper analyzes I.D. Sârbu's posthumous novel, Adio, Europe, an ample pamphlet of the communist dictatorship and the infernal machinery that makes it work. Victim of the regime, the writer becomes a witness and protagonist in this novel, but also a chronicler of troubled, barbarous times, in which survival is ensured by sarcastic detachment, humor, histrionic behavior, moral meditation and lucid, merciless observation. The novel has a steady rhythm, sustained by a verbal expressiveness, capable of brightening up even the absurd, the nightmarish reality and the deaf struggle with an incomprehensible labyrinthine system.

Keywords: pamphlet, communist dictatorship, lucid observation, absurd, nightmarish reality, labyrinthine reality, moral meditation

Motto: „ Fără libertate, cultura e o simplă modă după care oftăm."

Romanul lui I. D. Sârbu, *Adio, Europa*, a fost scris şi definitivat în perioada cea mai lipsită de speranţă a anilor 80, terminat în 1985 şi, datorită conţinutului subversiv explicit şi dizolvant, n-a avut nici cea mai mică şansă de publicare în anii aceia. Dar autorul său era perfect conştient de asta. Romanul rămâne în sertar astfel până după căderea comunismului şi vede lumina tiparului abia după moartea autorului său, în 1992-1993. Este, chiar raportat la totalitatea romanelor de sertar scrise în această perioadă, cea mai aspră şi complexă satiră anti-comunistă, cel mai necruţător pamflet al totalitarismului comunist românesc scris înainte de revoluţie. Într-o scrisoare către Virgil Nemoianu, în volumul de corespondenţă, scriitorul afirmă următoarele despre viitorul său roman, aflat în lucru:

„Romanul meu la care lucrez (mai ales nopţile, când dorm bine) îl visez ca pe un fals tratat de balcanologie, introducere în filosofia subistoriei, manual pentru uzul celor care confundă durerea cu suferinţa..." [1]Şi tot în aceeaşi scrisoare completează observaţia, mărturisind că: „idealul meu de proză este unul de defulare filosofică şi de autovendetă satirică."

Proiectul romancierului a inclus, aşa cum reiese şi din mărturisiri, o bogată şi sintetică încărcătură filosofică şi ideologică, de unde şi caracterul eseistic foarte pronunţat al scrierii, latura reflexivă sufocând la modul vizibil naraţiunea, aspect reproşat romanului de către unii critici. Acest aspect nu-l face în schimb indigest, deoarece ideile speculative, trecute printr-o cultură impresionantă, sunt strălucitor expuse şi prind viaţă mai ales prin energia expresivă a limbajului, ideile fiind în multe locuri la modul vibrant memorabile. Dacă însă principala ambiţie a scriitorului este romanul eseistic, nu avem de ce să vedem în asta un neajuns, ci doar o respectare a poeticii propuse.

Întins pe o lungime de peste 600 de pagini, romanul pare a fi o sinteză nu doar a amintirilor din detenţie ale scriitorului, aspectele autobiografice fiind prezente masiv în roman,(fapt ce reiese şi din jurnalul scriitorului, şi din epistolarul *Traversarea cortinei)*, ci şi a tuturor angoaselor ideologice ale acestui spirit enciclopedic ce dispune de o foarte bogată cultură literară şi filosofică.

Formula narativă aleasă este cea a confesiunii, deoarece romanul se vrea a fi o mărturie vie adusă la suprafaţă din infern, dintr-o subterană a istoriei ce nu trebuie să fie uitată nicicând de umanitate. Supratema romanului şi ideea care incendiază toate divagaţiile eseistice ale lui este legată de constatarea că sursa acestei realităţi infernale este fracturarea Europei, a cărei jumătate de

[1]Ion D. Sârbu, *Traversarea cortinei*. Corespondenţă cu Ion Negoiţescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora, p.205

est a fost aruncată, în urma tratatului de la Yalta, în afara istoriei, în afara civilizaţiei şi, în consecinţă, în afara realităţii. Evident că din această constatare tristă şi realitate tragică se naşte şi titlul romanului, şi caracterul ficţional al acestei lumi, derealizarea fiind resimţită acut de conştiinţele lucide. Divizarea Europei, ruperea ei în două cu sacrificarea jumătăţii ghinioniste este teoretizată magistral în a doua parte a romanului:

„Umblă Europa asta preacurvă în vârful picioarelor ca nu cumva să supere ursul, căruia, din zece în zece ani, îi mai oferă pe tavă câte o ţară de sfâşiat."[2]

Uzând de aceste premise iniţiale, mergând la rădăcina Răului care s-a extins ca o epidemie în această parte a Europei, scriitorul imaginează în roman o ţară atinsă de morbul asiatic al comunismului, morb care activează din subteranele istoriei un trecut marcat de ocupaţii diverse: turcească, fanariotă, depuse pe un substrat balcanico-valah străvechi. Rezultă o realitate balcanico-turcocratico-asiatică ce a ucis toate legăturile cu transparenta (cândva) civilizaţie europeană, şi a măturat toate valorile consacrate ale acesteia, creând un sistem ce veghează cu vigilenţă pentru ca acestea să nu fie reactivate sau resuscitate.

Tocmai de aceea, acţiunea romanului este plasată în Isarlâk, un Isarlâk aflat în plină „turcocraţie"ce nu mai are nimic din esenţializatul spaţiu-idee de tip barbian, un Isarlâk decăzut, în varianta sa „materialistă", mahalagescă, peste care s-a lăsat întunericul barbariei istorice unde lumina spiritului nu poate să mai lucreze. Este un oraş provincial „alutan", ce trimite categoric la locul de exil şi de domiciliu forţat al scriitorului după eliberarea sa din detenţie: Craiova. El reprezintă de fapt o continuare a detenţiei sub un clopot de sticlă lipsit de oxigen, în care miza supremă este supravieţuirea în neutralitatea unui anonimat cvasi-confortabil. Din amintirile din ce în ce mai active ale personajului principal din a doua parte a romanului, răsare însă din ce în ce mai energic o imagine din trecut, cea a oraşului Genopolis, din efervescenta sa tinereţe de profesor universitar la Filosofie. Filosofia este şi ea o disciplină măturată de istorie şi de materialismul dialectic şi istoric, asociată cu Europa ideilor, Europa valorilor sacre în care intelectualul este liber să gândească. Viziunea asupra istoriei pe care o avansează romanul este la modul eminescian şi sadovenian una ciclică, cel puţin pentru spaţiul est-european care, după doar câteva decenii de aer proaspăt, recade acum în barabaria unui ev mediu întunecat: „sezonul neoturcesc".

Revenind la Isarlâkul prezentului, acesta are o organizare cvasi-otomană, cu eroi ai Puterii ce au în mod semnificativ nume turceşti: Osmanescu, Caftangiu, Omar, la care se adaugă clanul Tutilă cu ştabii Tutilă Unu şi Tutilă Doi. Deasupra tuturor acestor beizadele locale se află Înalta Poartă, „centrul" caragialian adică, şi acesta coordonat din exterior de Sublima Poartă, care îşi supraveghează vigilent sateliţii.

Oraşul de provincie devine o cuprinzătoare scenă pe care defilează personajele, într-o lume umplută de lichele, denunţători, turnători de ocazie, agramaţi cu orgolii tutelare şi totul se desfăşoară la vedere, adică excesiv şi teatral. Oamenilor li se refuză accesul la intimitate, aceasta fiind posibilă doar în rare momente de graţie, deoarece ea nu este decât un lux al individualismului, nu un apanaj al fiinţei colective, pe cale să se nască la modul forţat. Tocmai de aceea, romanul se deschide semnificativ cu o defilare a eroilor noştri, personajele principale (Dezideriu Candid şi soţia sa, Olimpia) pe scena urbei, pentru ca ducerea ploconului la naşul Tutilă să fie la vedere. Comicul de factură grotescă şi caragialiana faună de mahala, cu obiceiurile sale suburbane deşănţate sunt prezente în momentul acestei uverturi încă senine, în care Candid duce curcanul, iar Olimpia damigeana de vin.

În primele pagini ale romanului, referinţele livreşti care abundă sunt de natură bulgakoviană: naratorul Candid ne face o prezentare esesistică a demonologiei, identifică draci mici şi prevestiri rele. Realitatea este văzută ca populată de o faună diabolică în care mişună diavoli mărunţi, dar şi căpetenii demonice care comandă legiuni întregi de lichele, autorul alcătuieşte chiar o scurtă filosofie a prezenţelor diavoleşti în psihologia naţională. Tot un „diavol" este cel care-l va smulge pe Candid din „anonimatul sfânt al inocenţei", aruncându-l într-un vârtej de intrigi din care nici

[2]Ion D. Sârbu, *Adio, Europa,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997, p.353

bunul Dumnezeu nu-l va mai putea scoate: „...te apucaşi, neamule, să gâdili dracul sub coadă...", îi va spune cu reproş Olimpia.

Intriga romanului este astfel de domeniul derizoriului, un fapt nesemnificativ într-o lume normală, dar care declanşează o avalanşă de evenimente vecine cu coşmarul într-o realitate ca cea a sistemului totalitar comunist. Oprit în faţa unui afiş al primăriei despre o conferinţă, Candid râde în plină stradă citind numele lui Karl Marx în loc de Karl May la secţiunea literatură ştiinţifico-fantastică. Atât. Râsul într-o astfel de lume este un act foarte periculos, care activează îndată toate mecanismele de autoapărare ale sistemului ce semnalează un intrus, un corp străin. Râsul e o formă de manifestare a subversivului într-o lume care recunoaşte în el pericolul revoluţiei. Spontaneitatea ce stă la baza râsului nu este nici ea dorită într-un sistem în care totul este calculat, controlat şi dogmatizat, deoarece ea este nimic altceva decât resortul libertăţii umane. După întâmplarea cu pricina, ameninţarea bulgakoviană prinde contur, „mirosul de pucioasă şi copite arse devenea real şi insistent."

Întâmplarea nu rămâne fără urmări, pentru că nimic nu-i scapă ochiului atotvăzător: „agenţii auriculari" care sunt peste tot, diavolii mărunţi ce împânzesc cetatea raportează îndată şi se declanşează din acest moment o bizantină împârligătură de intrigi savante, greu de desluşit, cu surse invizibile şi cu răsturnări imprevizibile de situaţie, cu trădări şi elemente-surpriză demne de romanele de mistere cu care autorul cochetează de altfel în spirit ludic.

Râsul din faţa afişului devine cu adevărat eveniment cosmic ce va şi şterge, în urma cataclismului declanşat, câteva personaje de pe scena vieţii. Deoarece, reflectează autorul, „ râsul e un act de frondă, de huliganism preanarhic, de revoluţie in nuce."[3]

Cele două mari puteri ale istoriei, religia şi monarhia nu au iubit deloc râsul şi nu l-au tolerat. Ceremonialul puterii ce include grandoarea, eroismul, sacrificiul, sunt incompatibile cu spontaneitatea şi funcţia de detaşare eliberatoare a râsului, ele nu suportă „ nici chicotitul, nici hăhăiala." Râsul vine de jos în sus, punând astfel în pericol controlul care vine mereu de sus în jos. El poate să spargă oglinda, ficţiunea realităţii şi a ceremonialului de orice fel. Râsul este, cu alte cuvinte, acidul care dizolvă.

Reflecţiile despre dubla natură a „omului nou", cu o faţă spre exterior, cu alta spre interiorul care poate să nici nu existe, duplicitatea bogumilică ce înfloreşte în asemenea situaţii şi în asemenea vremuri, sunt imposibil de ignorat:

„ ...trecem prin lume având două suflete, două feţe, două morale, două iscălituri, şi chiar două adrese (una pe pământ şi alta în ceruri).(...) Evoluăm spre teatrul universal, ca şi în evul mediu, nu peste mult, ne vom împărţi existenţa între mister de catedrală şi o şedinţă cu şprituri, păcate şi înjurături defulante." [4]

Maşinăria Puterii se construieşte, ne dăm seama din momentul în care încep să se rostogolească evenimentele şi să se precipite intrigile, pe osatura unei ierarhii monstruoase, de tip fanariot, în care se leagă relaţii de tip mafiot şi promovări pe bază de plocoane, înrudiri, şantaje, urzeli. Într-o astfel de structură, adevărul vine mereu de sus ca un fulger ce poate strivi sau ucide pe cine se nimereşte în bătaia lui. Dar adevărul poate fi imprevizibil într-o lume în care prostia este valoare sacră, dominatoare şi agresivă.

Peştele mare, ca într-o junglă, înghite pe cel mic, şi Candid împreună cu Olimpia intră, din acest moment într-un infern dantesc care-i va înghiţi în cele din urmă, deşi înaintarea comic-carnavalescă a acţiunii din prima parte a romanului ne face să sperăm că cei doi vor fi salvaţi în cele din urmă.

Carnavalescul şi imaginea lumii răsturnate domină viziunea autorului, caragialismele abundă în scenele colective şi de grup, şedinţele de partid sforăitoare la care ia parte întreaga „cremă" a Isarlâkului şi demagogia subculturală se termină fie în chefuri, fie în beţii, fie în bătaie, fie cu moartea cuiva incomod. Deşi o bună cunoscătoare a sistemului pervertit şi cu calităţi de bună jucătoare, speranţă până la sfârşit a eroului, Olimpia va fi şi ea strivită de această maşinărie pentru că devine incomodă.

---

[3]Ibidem, p. 63
[4]Ibidem, p. 61

După trezirea din somn a monstrului Puterii, se trezeşte în cei doi marginali hăituiţi şi demonul Fricii, singurul sentiment ce este cultivat de sistem pentru buna sa funcţionare. Capitolul X al romanului se deschide astfel, printr-o pastişare a Evangheliei lui Ioan, cu reflecţii asupra fricii: La început a fost Frica.

„ Zeii, înainte de toate, au creat Frica. Şi în anii pe care i-am petrecut la leprozerie eram convins că la început a fost frica, din care s-a născut Cuvântul, din care s-au făcut toate câte s-au făcut. Hristos, verbul cel adevărat, a venit să ne mântuie de răul originar prin dragoste. Orice mântuire este o transsubstanţiere a fricii prin dragoste."[5]

Ca formă de anestezie în faţa realităţii, personajele romanului propun fie alcoolizarea, fie povestirea, fie pe amândouă conjugate. Se povesteşte foarte mult, toate personajele comunică prin povestire, eventual lângă un pahar cu un alcool de slabă calitate ce se mai găseşte în comerţul socialist. Apar în fiecare capitol personaje episodice care-şi dezvăluie mereu identitatea prin povestire. Iată, povestirea devine şi formă de supravieţuire, şi formă de comunicare, şi suport al memoriei, şi antidot împotriva fricii, şi o formă de „a combate realitatea". Tactica povestirii este şi ea veche şi e tot de natură orientală: ea poate amâna, poate ameţi, poate duce cu vorba răul. Inclusiv demagogia stăpânirii este de sorginte caragialescă, balcanică, o formă de fantazare orală şi delir narativ.

În subteranele puterii, în paralel cu aventurile eroilor, cad capete şi începe mişcarea de primenire, care de fapt este o formă de rotaţie: lichele cad, alte lichele le iau locul, izbucneşte un război tipic bizantin cu maziliri machiavelice, demult fierbânde şi acum coapte care nu aveau nevoie decât doar de un catalizator.

În ceea ce priveşte construcţia personajelor, autorul procedează schematic cu ele: doar Candid şi Olimpia se individualizează cu adevărat, deşi analizele Olimpiei par şi ele a fi ale naratorului. Celelalte personaje sunt fie din categoria animalelor de pradă grupate în jurul puterii, fie personaje episodice care sunt inocenţii, marginalii, cu alte cuvinte, victime sigure sau potenţiale. Personajele episodice, avatari ai lui Candid, povestesc în răstimpul dintre două nenorociri, căci nu se ştie niciodată când vor fi luaţi pe sus şi caftiţi sau azvârliţi în închisoare. În final, inevitabilul se produce: personajul devine o victimă, ajungând la un spital de alienaţi, după ce şi soţia sa moare în urma unui „accident" cauzat de camionul negru, devenit simbol al sacrificiului tot ... „obligatoriu."

Autorul cochetează parodic cu romanul de aventuri şi mistere, plasând acţiunea într-o ţară a nimănui, uitată de Dumnezeu, unde diavolul îşi ia revanşa impunând o „şobolanizare obligatorie". Tot ca intenţie parodică apar şi scurtele rezumate ale capitolelor, în maniera romanelor filosofice iluministe denunţătoare şi satirizante la adresa sistemelor opresive, fie ele politice sau bisericeşti, romane la care se face referinţă şi prin numele voltairian dat personajului.

Georgeta Antonescu, în analiza romanului[6], îl pune în legătură pe bună dreptate cu *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, roman baroc în care meditaţiile de natură existenţială, istorică şi politică covârşesc acţiunea în sine prin încărcătura enciclopedică a paginii. Cele două romane se întâlnesc peste secole şi prin aspectele de roman-pamflet ce se doreşte o radiografie demolatoare a unei epoci, roman-parabolă, roman cu cheie. Credem că aceste aspecte livreşti chiar figurau printre ambiţiile autorului, care îşi umple urzeala cu o bibliotecă întreagă, fiindcă, aşa cum o spune prin gura personjului principal care e un alter ego al său: „Patria mea e o bibliotecă".

Ion Simuţ,[7] analizând romanul, arată că intenţia autorului nu a fost să creeze un roman realist, căci obiectivitatea nu este o ambiţie într-un roman care se construieşte pe o confesiune nervoasă, tăioasă, sarcastică. Este, accentuează criticul, o satiră politică, un roman-parabolă, cu ingrediente de „farsă tragică."

În capitolul intitulat *Antiutopia balcanică*, Bogdan Creţu[8] observă şi el că romanul nu este nicidecum unul realist, nici măcar parabolic, neavând suficiente elemente pentru a se proiecta în

[5]Ibidem, p. 181
[6]*Dicţionar analitic de opere literare românesşti*, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007, p.19
[7]Ion Simuţ, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2008, p.255
[8]Bogdan Creţu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p.199

parabolă, conţinând mai degrabă trăsăturile utopiei negative, în colaborare cu pamfletul bine condus.

Autorul reuşeşte să construiască o sinteză romanescă tipică pentru scriitorii sfârşitului de secol XX, în care apar reciclate sau recuperate parodic formule narative mai vechi şi mai noi, toate puse în slujba unui mesaj umanist zguduitor şi a unei mărturii cutremurătoare, aprinse, lucide din Infernul clocotitor al istoriei.

BIBLIOGRAPHY

Ion D. Sârbu, *Adio, Europa*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997
Ion D. Sârbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol. 1, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1991
Ion D. Sârbu, *Traversarea cortinei*. Corespondenţă cu Ion Negoiţescu, Virgil Nemoianu, Mariana Şora
Ion Simuţ, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2008
Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism*. II.Proza.Prezentul ca dezumanizare, Editura Polirom, Iaşi, 2006
Dicţionar analitic de opere literare româneşşti, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007

READING CHILDREN'S LITERATURE THROUGH THE INTERCULTURAL DIALOGUE GRID - CASE STUDY: "LITTLE PRINCESS" AND "LITTLE LORD", BY FRANCES HODGSON BURNETT

Angelica Hobjilă
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:Children's literature offers, through its many concretizations (novels, stories, myths, fairy tales, fables, legends, picture books, comics, etc.) and interpreting facets / directions, through the diverse typology of characters and the nuanced message, a wide range of applicability in the formation of readers. Such a direction underlying the use of children's literature that can be used in education at any age is intercultural dialogue, understood in this paper as an illustration and sharing of values and examples from different cultures, as a prerequisite for the understanding of the Other and for the empathic approach to the Other.
In this grid, the present paper proposes, as a case study, the analysis of two novels: "Little Princess" and "Little Lord", by Frances Hodgson Burnett, from the point of view of the intercultural dialogue that can be seen in these books, "dialogue" illustrated by reporting, on the one hand, to the characters (children and adults) depicted here and, on the other hand, to the anchoring of these characters in contexts involving both references to different cultures, as well as examples of acceptance / non-acceptance of the difference, and the central message of opening to the Other and the entering into dialogue (communication / relationship) with it.

Keywords: children's literature, culture, character, message, intercultural dialogue

Introducere

Universul literaturii pentru copii este unul deosebit de ofertant, în sfera educativă, pentru diverse categorii de vârstă, atât în planul concretizărilor sale la nivel de gen, specie, stil (de exemplu, romane, povestiri, poveşti, fabule, legende, parabole, schiţe, snoave, pasteluri, cântece de leagăn, scenete subsumate unor proiecte tematice, folclorul copiilor, cărţi ilustrate, benzi desenate etc.), cât şi la nivel interpretativ, „grilele" de lectură fiind adaptabile în funcţie de contextul comunicativ şi relaţional, de finalităţile educative vizate, de implicaţiile de ordin subiectiv şi intersubiectiv, personal şi interpersonal pe care le presupune un astfel de demers.

Particularizând, lucrarea de faţă propune, ca studiu de caz, analiza – prin grila dialogului intercultural – a două dintre romanele lui Francis Hodgson Burnett, *Mica prinţesă* şi *Micul lord*. Înţelegând dialogul intercultural ca ilustrare, dar şi ca împărtăşire de valori şi exemple din culturi diferite, respectiv ca premisă pentru înţelegerea celuilalt şi pentru apropierea empatică de acesta, (re)lectura celor două volume se înscrie pe linia unui demers analitic şi interpretativ ce-şi propune să identifice mărci ale prezenţei acestui tip de dialog în ambele cooordonate ale textului literar: cea a conţinutului şi cea a formei.

Vor fi avute, aşadar, în vedere, concretizări ale dialogului intercultural atât în sfera personajelor (copii şi adulţi) creionate în aceste romane (la nivel de portretizare, dar şi ca ancorare a acestor personaje în contexte implicând trimiteri către culturi diferite, respectiv exemple de acceptare/ neacceptare a diferenţei), în mesajul central al deschiderii către Celălalt şi al intrării în dialog (comunicare/ relaţie) cu acesta, cât şi în planul mărcilor lexicale (nealterate de traducere) valorificate de către autoare.

1. Dialog intercultural şi literatură pentru copii – delimitări şi proiecţii teoretice

Dialogul intercultural, înţeles ca „vehicul pentru împărtăşirea de valori" (Bekemans, apud Ratzmann, 2019, p. 11), pentru „împărtăşirea diferenţelor şi a similarităţilor" (Ratzmann, 2019, p. 16), este asociat frecvent, în studiile de specialitate, cu sfera literaturii, în general, şi cu cea a literaturii pentru copii, în special.

În contextul „hibridităţii culturale", literatura pentru copii îi poate ajuta pe micii cititori să devină „sensibili" în raportarea lor la diferite culturi (Maru et al., 2018, p. 895); astfel, cuvintele folosite, reperele spaţio-temporale, trăsăturile personajelor, temele abordate (Maru et al., 2018, pp. 895-897) se constituie în premise ale descifrării reperelor culturale oferite de un text literar, dar şi ale „sensibilităţii interculturale" (Maru et al., 2018, p. 898), ale intrării în relaţie cu aceste repere, prin prisma conştientizării propriilor valori culturale. De aici, rolul literaturii pentru copii în „construirea identităţii şi înţelegerea diversităţii" (Pires, 2011, p. 251), în „integrarea diversităţii în construirea propriei identităţi" (Pires, 2011, p. 253), în înţelegerea altor culturi (Hibbs, 2016, pp. 8-10).

Practic, literatura – prin multiplele sale valenţe de ordin tematic şi interpretativ – le facilitează cititorilor translarea dinspre perspectiva superficială „a turistului" către cea a cunoaşterii şi relaţionării cu „valorile şi credinţele" unei alte culturi, implicând astfel atât „conectare emoţională şi empatie", cât şi cunoaştere propriu-zisă (Short, 2011, p. 130; Short, Thomas, 2012, p. 149). Lectura unui text literar aparţinând altei culturi implică, în esenţă, o „întâlnire interculturală", presupunând o „angajare afectivă şi cognitivă", în acelaşi timp (Bandura, 2008, p. 19). De unde şi oportunitatea studierii „literaturii internaţionale", ca premisă a „înţelegerii interculturale" (Short, 2011, p. 134).

Sintetizând, literatura pentru copii, în ansamblul ei, „oferă o fascinantă platformă de explorare a întrebărilor privind identitatea, valorile şi perspectivele asupra lumii, ingrediente de bază ale învăţării interculturale" (Lütge, apud Hibbs, 2016, p. 10). Ca particularizări, în lucrările de specialitate sunt invocate frecvent cărţile ilustrate pentru copii – abordate, de exemplu, într-un proiect european, prin prisma dialogului intercultural (Pinsent, 2016, p. 146), dar şi ca premisă a cunoaşterii în plan cultural şi a trăirii interculturalităţii prin raportare la trei concepte-cheie – „respectul", „înţelegerea" şi „acţiunea" –, tratate în capitole distinte în lucrarea *You, Me and Diversity: Picturebooks for teaching development and intercultural education* (Dolan, 2014); este recomandată, de asemenea, în acelaşi context al apropierii copiilor de fenomenul interculturalităţii, folosirea cărţilor ilustrate, alături de cea a website-urilor de literatură pentru copii (Cotton, 2007).

În condiţiile în care se consideră că, în general, prin alegerea de cărţi „reprezentative pentru ideea de diversitate", pot fi create contexte favorabile accederii copiilor la „conştientizarea interculturală şi [la] ruperea stereotipurilor şi a concepţiilor greşite" (Adam, Harper, 2016, p. 30), studiile de specialitate oferă multiple exemple de texte-suport din sfera literaturii pentru copii relevante pe direcţia abordării dialogului intercultural. Vezi, în acest sens: exemplele din *Intercultural Dialogue Through Children's Literature* (Houghton, 2016), unde sunt prezentate inclusiv poveşti pentru copii create în vederea abordării şi fixării – în activităţile derulate cu copiii – a coordonatelor interculturalităţii; exemple de raportare la un text literar în care interculturalul a fost reperat în aspecte reprezentative pentru diferite culturi, respectiv în „elemente de vocabular asociate anumitor tradiţii" (Bandura, 2008, p. 26); promovarea ideii de „participare interculturală" (Bruijn, 2017), în cazul lecturii poveştilor considerate reprezentative pentru anumite culturi, în sensul în care micii cititori nu doar cunosc – prin poveşti – alte culturi, ci şi pot pune în relaţie elementele identificate cu cele care caracterizează propria lor cultură etc.

Atrăgându-se atenţia asupra necesităţii raportării responsabile la „implicitul" din cărţile pentru copii (Pinsent, 2016, p. 155), este semnalat, de asemenea, în lucrările de specialitate, riscul ca prin valorificarea anumitor texte literare să se promoveze „realităţi culturale stereotipe" (Pires, 2011, p. 261), de aici rolul deosebit al educatorului adult în medierea relaţiei cititor-copil – literatură pentru copii.

2. Ipostaze ale interculturalităţii reperabile în romanele *Mica prinţesă* şi *Micul lord*, de Francis Hodgson Burnett

Rămase în istoria şi critica literară, respectiv în memoria cititorilor din diverse generaţii cu precădere prin figurile emblematice ale protagoniştilor-copii (Sara Crewe/ „mica prinţesă" şi Cedric Errol/ micul lord Fauntleroy), romanele *Mica prinţesă* şi *Micul lord* au fost citite şi interpretate, de-a lungul timpului, în chei diferite, dintre care vom evidenţia aici doar două:

(a) urmărirea/ analiza devenirii personajului (feminin/ masculin)-copil şi a relaţionării acestuia cu lumea adulţilor; relevantă este, pe această direcţie interpretativă, ipostaza copilului „ca participant în miniatură – într-un mod pozitiv – la viaţa adultă" (Gubar, 2009, p. 196), Francis Hodgson Burnett având grijă „să asocieze precocitatea cu puterea, element subliniat şi prin faptul că ambii protagonişti copii au un titlu regal" (Gubar, 2009, p. 197); de altfel, „ambele cărţi [...] subliniază că băieţii «broscoi» şi fetele «Cenuşărese» pot deveni prinţi şi prinţese, deoarece noblețea şi virtutea sunt calităţi interioare, contând mai mult decât titlul, averea sau rangul" (Connell, 2016, p. 151);

(b) perspectiva generală asupra politicii epocii, asupra relaţiilor internaţionale şi a implicaţiilor acestora în plan individual: „prinţesa este un termen încărcat politic în cultura imperialistă a Marii Britanii de secol XIX târziu. Ca şi ceilalţi membri ai familiei regale, o prinţesă poate funcţiona retoric drept o metonimie a sistemului britanic de reguli, acasă şi în colonii. Povestea Sarei Crewe, scrisă de Burnett, invocă în mod special contextul relaţiilor dintre India şi Anglo-India" (Reimer, 2000, p. 114); în manieră similară, *Micul lord* reflectă, deopotrivă, valorile victoriene transmise de mama micului protagonist, perspectiva americană asupra educaţiei şi constantele de ordin aristocratic din universul contelui de Dorincourt.

Prin raportare la perspectivele invocate *supra*, devine implicită şi raportarea la cultural şi intercultural, prin trimiterile clare către contextele particulare în care sunt plasate personajele din cele două romane analizate aici. Relevante devin, în acest sens, anumite elemente din portretizarea personajelor şi din descrierea locurilor (inclusiv unele repere de ordin onomastic şi toponimic), ilustrarea de idei/ opinii referitoare la realităţi ale vremii, oferirea de informaţii cu rol în caracterizarea anumitor culturi etc. Pot fi, astfel, decodate şi interpretate prin grila dialogului intercultural:

2.1. trimiteri către realităţi din diferite spaţii, concretizate în:

(a) repere toponimice generale – Bombay, India (Burnett, 2014, p. 5), Moscova (Burnett, 2014, p. 112); Liverpool (Burnett, 2017, p. 56); la New York, căpitanul ducea „o viaţă diferită faţă de cea minunată din Anglia" (Burnett, 2017, p. 14), „Anglia e foarte departe, nu-i aşa? [...] E peste Oceanul Atlantic" (Burnett, 2017, p. 25); repere toponimice particulare – „stăteam cu oamenii afară la Covin'Garden, privind bogătaşii cum intră la operă" (Burnett, 2014, p. 41); „micuţa aia are mai multe pretenţii şi fasoane decât dacă ar fi venit de la Palatul Buckingham, spunea bucătăreasa" (Burnett, 2014, p. 104); „pe Fifth Avenue" (Burnett, 2017, p. 17); Court Lodge (Burnett, 2017, p. 56), Central Park (Burnett, 2017, p. 66) etc.;

(b) caracteristici de ordin climateric: „bătaia soarelui strălucitor" din India *versus* „ceaţa gălbuie şi groasă [care] se lăsase greu deasupra străzilor Londrei" (Burnett, 2014, p. 5); „Moscova o să fie acoperită de zăpadă? întrebă micuţa Janet. O să fie gheaţă peste tot?" (Burnett, 2014, p. 122);

(c) particularităţi (fizice, comportamentale etc.) ale oamenilor: „O să mergi cu troica? strigă altcineva. O să-l vezi pe ţar?" (Burnett, 2014, p. 122), „Crezi că e chinez? Geografia spune că în China oamenii sunt galbeni" (Burnett, 2014, p. 98); domnul Havisham „îşi petrecuse toată viaţa în Anglia şi nu era obişnuit cu americanii şi cu obiceiurile lor" (Burnett, 2017, p. 26); relevante sunt, în acest sens, şi trimiterile către jocurile preferate de către englezi/ americani şi, în general, către modalităţile de petrecere a timpului liber: „eu, Tom Carrisford, care am jucat crichet cu el la Eton" (Burnett, 2014, p. 111), „eu un joc american, un fel de cricket, spuse Fauntleroy. Domnul Hobbs m-a dus de câteva ori să văd meciuri de base-ball" (Burnett, 2017, p. 88); „nevestele fermierilor avură o mulţime de lucruri de discutat la ceai şi la cumpărături" (Burnett, 2017, p. 106);

2.2. concepţii eronate, implicând rivalităţile dintre culturi/ civilizaţii: „nu avea o părere bună despre americani" (Burnett, 2017, p. 27); domnul Hobbs „era indignat mai ales de conţi şi marchizi"

(Burnett, 2017, p. 18); „nişte cerşetori obraznici, copiii ăştia americani. Am auzit eu destule despre ei" (Burnett, 2017, p. 61); „Obrăznicie americană! protestă contele. Am mai auzit eu de aşa ceva. Ei o numesc libertate şi precocitate. Obiceiuri de sălbatici impertinenţi, asta e!" (Burnett, 2017, p. 61) – concepţii contrazise de caracterele personajelor construite de către Francis Hodgson Burnett;

2.3. elemente de portret fizic ce conţin trimiteri de ordin cultural: portretul „domnului indian" – „era capul pitoresc al unui indian, înfăşurat în alb, cu figura smeadă, ochii scânteietori şi purtând un turban alb – «un soldat indian», îşi spuse Sara" (Burnett, 2014, p. 100); elementele de vestimentaţie ale protagoniştilor-copii – „rochii de catifea tivite cu blănuri scumpe, rochii de dantelă sau brodate, pălării cu pene de struţ impunătoare şi moi, haine de hermină şi manşoane, [...] mănuşi micuţe şi batiste şi ciorapi de mătase" – care le-au determinat pe „tinerele vânzătoare" din Londra să se raporteze la Sara ca la o „prinţesă străină – poate fiica unui rajah indian" (Burnett, 2014, p. 11); „un kilt şi o pălărie mare, albă, care-i cădea pe spate, lăsând să i se vadă părul ondulat şi auriu" (Burnett, 2017, p. 15); „cel mai bun costum de vară – din lână crem, cu o curea roşie în jurul mijlocului" (Burnett, 2017, p. 19); elemente de portret moral ce pot fi asociate concepţiilor eronate prezentate *supra*: „tatăl căpitanului, un bătrân aristocrat englez, foarte bogat, furios şi manifestând dispreţ faţă de America şi americani" (Burnett, 2017, p. 12);

2.4. elemente de mobilier, accesorii, ornamente – ca mărci ale unei culturi: „o statuie superbă a lui Buddha, într-un altar superb", care amintesc de India (Burnett, 2014, p. 95), „coroana nobiliară pictată pe uşile trăsurii" lordului englez (Burnett, 2017, p. 64);

2.5. trimiteri către presa vremii, oglindă a informaţiilor relevante pentru un anumit spaţiu/ o anumită cultură – „Illustrated London News" (Burnett, 2017, p. 18), „gazeta *Penny Story*" (Burnett, 2017, p. 153), „ziarele engleze", „publicaţiile americane" (Burnett, 2017, p. 171) – şi către literatură: „Watts sau Coleridge sau Shakespeare" (Burnett, 2014, p. 49), „va fi ca o poveste din *O mie şi una de nopţi*" (Burnett, 2014, p. 126), „*Revoluţia Franceză* a lui Carlyle" (Burnett, 2014, p. 129), „o carte intitulată *Turnul Londrei*, scrisă de domnul Harrison Ainsworth" (Burnett, 2017, p. 155);

2.6. repere de ordin juridic asociate Angliei: „legea preciza că primul născut moşteneşte titlurile strălucitoare şi domeniile familiei" (Burnett, 2017, p. 12);

2.7. raportare la elemente de ordin religios ancorate cultural (aici, oriental/ european): „se roagă la idoli, domniţă. E ateu şi se pleacă la lemn şi la piatră" *versus* „nu cred că se roagă idolului. [...] Unii oameni îi ţin doar ca să-i privească, pentru că sunt interesanţi" *versus* ipostaza unui „gentleman obişnuit care se ducea la biserică cu cartea de rugăciuni" (Burnett, 2014, p. 96) sau cea a copilului care „se concentră asupra slujbei" şi începu să cânte (Burnett, 2017, p. 109);

2.8. elemente de referinţă din istorie: cartea despre Revoluţia Franceză (Burnett, 2014, p. 45), invocarea prizonierilor din Bastilia (Burnett, 2014, p. 45, p. 83), „aşa a fost şi Maria Antoaneta atunci când era în închisoare" (Burnett, 2014, p. 103), „regele Alfred" (Burnett, 2014, p. 105), „când a fost încoronat Edward al III-lea?" (Burnett, 2014, p. 107), „4 Iulie", „povestea Revoluţiei", „Declaraţia de Independenţă" (Burnett, 2017, p. 17), „regina Victoria" (Burnett, 2017, p. 23), „George Washington" (Burnett, 2017, p. 37), „timpul domniei vestitei regine engleze, numită de popor Mary cea Sângeroasă" (Burnett, 2017, p. 155) etc.;

2.8. realităţi de ordin politic reprezentative pentru societatea vremii: „evenimentele de la Washington", perioada alegeri – post-alegeri *versus* informaţii „despre Anglia şi regină", aristocraţi (Burnett, 2017, p. 18); diferenţa conte în Anglia – preşedinte în America (Burnett, 2017, pp. 36-38), „Raliul republican, cu toată măreţia drapelelor şi a pancartelor, a torţelor şi artificiilor" (Burnett, 2017, p. 74), „Camera Lorzilor" (Burnett, 2017, p. 82), „citea în fiecare dimineaţă ştirile de la Curte şi urmărea tot ce se petrecea în Parlament şi în Camera Lorzilor" (Burnett, 2017, p. 189); „America e o ţară bună pentru tinerii întreprinzători, dar... are şi păcate. N-are picior de conte în ea!" (Burnett, 2017, p. 189);

2.9. modul în care este înţeleasă educaţia în culturi şi medii diferite: „fusese adusă la seminar pentru că cele două fiice ale lui Lady Meredith fuseseră educate acolo, iar căpitanul Crewe avea un mare respect pentru experienţa acesteia. Sara urma să fie ceea ce se numeşte o «elevă de salon»" (Burnett, 2014, p. 10); domnul indian „era obişnuit cu copiii europeni" (Burnett, 2014, p.

101), prezentarea fiilor mai mari ai ducelui de Dorincourt „ca elevi la Eton" (Burnett, 2017, p. 13); „în Anglia, copiii de neam ales nu au prieteni printre băcani" (Burnett, 2017, p. 31), „ştia puţine lucruri despre copii, deşi văzuse o mulţime în Anglia – băieţi şi fetiţe – frumoşi şi plini de sănătate, de care guvernantele şi institutoarele aveau grijă cu multă stricteţe" (Burnett, 2017, p. 32), „era convins că dacă băiatul ar fi fost crescut în America, ar fi devenit un fel de paiaţă" (Burnett, 2017, p. 73);

2.10.stereotipuri privind, pe de o parte, frumuseţea feminină/ masculină (ilustrate aici prin Sara Crewe şi micul lord Fauntleroy): „Nu sunt frumoasă deloc. Fiica colonelului Grange, Isobel, ea este frumoasă. Are gropiţe şi obraji trandafirii, şi păr lung şi auriu. Eu am părul scurt şi negru şi ochii verzi" (Burnett, 2014, p. 10), „dacă Dorincourt semăna cu un palat din basme, lordul Fauntleroy însuşi părea o copie în miniatură a prinţului din poveste, doar că într-o variantă ceva mai izbutită" (Burnett, 2017, p. 69) şi, pe de altă parte, diferenţele feminin – masculin (stereotipiile de gen): „el avea această idee că femeile se purtau întotdeauna altfel decât bărbaţii" (Burnett, 2017, p. 25); „ea e femeie şi femeile nu joacă niciodată base-ball" (Burnett, 2017, p. 88);

2.11. elemente de ordin lingvistic, concretizate în:

(a) trimiteri către un anumit idiom, ca „vehicul" al unei culturi: către limba franceză, pe care Sara o ştia pentru că „tatăl ei şi alţii o vorbiseră dintotdeauna de faţă cu ea, iar ea citise şi scrisese la fel cum citise şi scrisese în propria-i limbă" (Burnett, 2014, p. 19), respectiv către limba familiară domnului indian, „puţina hindustani pe care o învăţase pe vremea când locuia cu tatăl ei" în India (Burnett, 2014, p. 101);

(b) caracteristici ale utilizării unei anumite limbi de către unele dintre personajele celor două romane analizate: eventuala „problemă de pronunţie" din cauza căreia „Madame Pascal [de la Paris] l-a pronunţat de parcă ar fi fost Carew în loc de Crewe" (Burnett, 2014, p. 110); „citate din limbajul colorat al lui Dick [lustragiul]" (Burnett, 2017, p. 40), regăsite ulterior în exprimarea uneori chiar argotică a micului lord Fauntleroy;

(c) repere de ordin onomastic, subsumate unui anumit spaţiu cultural: „Missee Sahib", „Ram Daas" (Burnett, 2014, p. 102), Dick, Michael, Bridget, Newick etc. (Burnett, 2017);

(d) formule de adresare implicând, contextual, raportarea la diversitate (aici, ca apartenenţă la o altă cultură), dar şi la structuri de ordin ierarhic: servitorii „îi împlineau toate poftele, făcându-i temenele şi spunându-i Missee Sahib [Domnişoara europeană]" (Burnett, 2014, p. 6), „domnişorule" (Burnett, 2017, p. 65), „porunca alteţei sale" (Burnett, 2017, p. 83); „Ceddie" (Burnett, 2017, p. 19) *versus* „lord Fauntleroy", „alteţă" (Burnett, 2017, p. 84); „Sir Harry Lorridaille şi Lady Lorridaille" (Burnett, 2017, p. 134) etc.

Se remarcă, în exemplele prezentate *supra*, elemente care se constituie în ilustrări ale concretizărilor dialogului intercultural reperabile în lucrările de specialitate invocate în prima secţiune a lucrării de faţă: contexte relevante pentru culturi diferite (engleză/ indiană/ americană/ franceză etc.), ca şi pentru fenomenul diferenţei şi pentru raportarea la aceasta (atât în sensul de acceptare, cât şi în cel de neacceptare, în anumite situaţii – vezi ipostaza copilului „american", neacceptat iniţial de către bunicul aristocrat englez; raportarea Sarei Crewe la colegele sale bogate, respectiv la copiii săraci; opinia domnului Hobbs referitoare la conţi – la începutul *versus* la sfârşitul romanului *Micul lord* etc.); personaje-tip (copii/ adulţi: Sara, Cedric etc./ Ram Daas, contele de Dorincourt, domnul Hobbs etc.) ilustrând – prin elemente de portret fizic şi moral, vestimentaţie, stereotipii, comportament, activităţi preferate, nume/ formule de adresare etc. – dominantele culturale ale unui spaţiu/ ale unei epoci; unităţi lexicale asociate anumitor coordonate de ordin cultural; exemple de ieşire din stereotip şi contraexemple pentru concepţiile eronate privind o altă cultură (engleză *versus* americană, americană *versus* engleză) etc.

Concluzii

Dialogul intercultural, implicând în esenţă raportarea responsabilă (în sensul de cunoaştere, acceptare, comunicare, interacţiune) la Celălalt (individ/ cultură/ valori etc.), este prezentat din multiple perspective în literatura de specialitate, una dintre acestea fiind cea a relaţionării cu sfera literaturii pentru copii care presupune, prin însuşi procesul lecturii, posibilitatea decodării şi

interpretării manierei subiective în care scriitori din culturi diferite au ales să reflecte, în creaţiile lor, realitatea unui spaţiu/ a unui timp/ a unei entităţi etc.

Particularizând, lucrarea de faţă propune analiza, prin grila interculturalităţii, a două dintre romanele lui Francis Hodgson Burnett, *Mica prinţesă* şi *Micul lord*, în care au fost identificate – la nivelul conţinutului (tipuri de personaje şi trăsături fizice/ morale ale acestora, repere spaţio-temporale, coordonate de ordin religios, politic, istoric, mesaj etc.) şi al formei (cuvinte/ sintagme toponime, onomastice, adresative – mărci ale apartenenţei la o anumită cultură sau ale poziţiei într-o ierarhie, expresii argotice etc.) – elemente relevante atât pentru ideea de cunoaştere/ împărtăşire de caracteristici de ordin cultural (inclusiv ancorare într-un alt univers cultural), cât şi pentru planul identificării „diferenţei" şi al acceptării, în cele din urmă, a acesteia.

BIBLIOGRAPHY

Adam, H., & Harper, L. (2016). Assessing and selecting culturally diverse literature for the classroom. *Practical Literacy: The Early and Primary Years, (21)*2, pp. 10-13.

Bandura, E. (2008). Intercultural dialogue in reading foreign literature. *Studia Linguistica. Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 125, pp. 19-27.

Bruijn, A. (2017). From Representation to Participation: Rethinking the Intercultural Educational Approach to Folktales. *Children's Literature in Education*, https://doi.org/10.1007/s10583-017-9330-x.

Connell, E. (2016). *Playing House Frances Hodgson Burnett's Victorian Fairy Tale*. In Vanessa D. Dickerson (Ed.), *Keeping the Victorian House: A Collection of Essays*, London: Routledge, pp. 149-173.

Cotton, P. (2007). Intercultural approaches to using children's literature websites. *New Review of Children's Literature and Librarianship, (13)*1, pp. 77-100.

Dolan, A. M. (2014). *You, Me and Diversity: Picturebooks for teaching development and intercultural education*. London: Trentham Books.

Gubar, M. (2009). *Artful dodgers: reconceiving the golden age of children's literature*. Oxford University Press.

Hibbs, B. (2016). Developing Students' Intercultural Competence through Children's and Adolescent Literature. *Studie z Aplikované Lingvitiky, 2*, pp. 7-19.

Houghton, S. A. (2016). *Intercultural Dialogue Through Children's Literature.* CreateSpace.

Maru, G., Tulus, A., Dukut, E.M., Liando, N., Mangare, J.G., & Mamentu, A.C. (2018). Children's Story Books: Introducing Cultural Hybrydity, Shaping Intercultural Sensitivity for Foreign Language Young Learners (An Observation to Gramedia Books in 2017). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Volume 226, 1st International Conference on Social Sciences (ICSS 2018)*, pp. 894-899.

Pinsent, P. (2016). *Children's Literature*. London: Palgrave.

Pires, M.N. (2011). "Building Identity and Understanding Diversity" – Children's Literature and Traditional Literature Potential in the School Curriculum. *US-China Education Review*, 2, pp. 251-262.

Ratzmann, N. (2019). *Intercultural dialogue. A review of conceptual and empirical issues relating to social transformation*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Reimer, M. (2000). *Making Princesses. Re-making A Little Princess*. In Roderick McGillis (Ed.), *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*, London: Routledge, pp. 111-132.

Short, K. G. (2011). *Building bridges of understanding through international literature*. In April Whatley Bedford, Lettie K. Albright (Eds.), *A Master Class in Children'sLiterature: Trends and Issues in an Evolving Field*. Urbana: National Council of Teachers of English, pp. 130–148.

Short, K. G., & Thomas, L. (2012). *Developing intercultural understandings through global children's literature*. In Richard J. Meyer, Kathryn F. Whitmore (Eds.), *Reclaiming reading.*

Teachers, Students, and Researchers regaining Spaces for Thinking and Action. London: Routledge.

Izvoare

Burnett, F. H. (2014). *Mica prinţesă*. Traducere de Ruxandra Comşa. Bucureşti: Corint Junior.

Burnett, F. H. (2017). *Micul lord*. Cu ilustraţii de Reginald B. Birch. Traducere şi prefaţă de Lucian Pricop. Bucureşti: Cartex.

THE VIRGIN SUICIDES OR THE TRAGIC LOSS OF INNOCENCE

Alina Maria Nechita
Assoc. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:In the 1970s, United States was shaken by a hallucinatory wave of suicides among young people. Under various pretexts, they recourse without too much hesitation to the capital gesture, becoming, paradoxically, courageous leading models for congeners. Under the guise of the terrifying social truth, Jeffrey Eugenides outlines the story of the five virgins in Michigan, on whom the growing up process leaves rough and incurable scars. The sudden disintegration of the childhood dream contrasts vehemently with the mirage of adolescent unraveling, and the Lisbon girls quickly become an easy prey of the destiny.

Keywords: innocence, virgins, childhood nostalgia, rebellion, suicide.

Secolul XX poartă, la nivel universal, pecetea dezinhibiţiei, iar America anilor ’60 avea să devină câmpul larg de luptă pentru câştigarea drepturilor de exprimare şi manifestare neîngrădită a convingerilor de orice fel. Limbajul frust şi comportamentul ostentativ, încărcat de conotaţii erotice, erau modurile prin care lumea anticipa evoluţia. Sexul devenea astfel elementul central al aşa-numitei „revoluţii a tinerilor”, o mişcare radicală în numele unei îndelung aşteptate schimbări. Imnul revoltei, compus şi intonat de Bob Dylan, reprezenta îndemnul la acţiune, la reformă, la angrenarea colectivă în acţiunile progresiste: „Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You'll be drenched to the bone. / If your time to you / Is worth savin' / Then you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'”[1]. În acelaşi spirit, mişcarea hippie atrage, în special prin intermediul marilor artişti, noi adepţi, tineri înflăcăraţi de spiritul novator şi lipsit de prejudecăţi. Ca o dovadă a dezinhibiţiei şi sub forma unui experiment social, John Lennon şi Yoko Ono au petrecut, în martie 1969, şapte zile în pat în apartamentul prezidenţial de la Hotelul Amsterdam Hilton, protestând împotriva războiului şi a violenţei din lume, sub deja celebra lozincă „Make love, not war!”[2], iar festivalul Woodstock, denumit de tinerii activişti „Trei zile de pace şi muzică” a atras peste 450.000 de fani pe o păşune din Sullivan County, în luna august a aceluiaşi an 1969.

Comportamentul cu tendinţe extremiste şi înverşunarea populaţiei veneau ca o reacţie acidă la regulile stricte ale societăţii şi la caracterul conformist. Persoanele despre care se afla că întreţin relaţii sexuale în afara căsătoriei erau excluse din colegii sau universităţi, iar homosexualii declaraţi riscau pedepse cu închisoarea. Americanii au catalogat aceste aspecte ca fiind injust de drastice şi părtinitoare, astfel încât s-au raliat, fără prea multe insistenţe, diverselor forme de protest. „Revoluţia tinerilor”, în ciuda numelui cu care şi-a asigurat popularitatea peste decenii, nu a fost o acţiune propriu-zisă, ci, demarată în momentul oportun, pe fondul unor probleme şi tensiuni preexistente, a constituit o serie de mişcări interconectate: mişcarea feministă, mişcarea pentru drepturile civile, mişcarea hippie.

Atât în anii ’60, cât şi pe parcursul următoarei decade, un număr mare de tineri au început să se dezică de excesivul conformism şi să trăiască împreună, fără canoanele sau beneficiile sociale ale căsătoriei. În timp ce sexul nu mai era strict o parte a unei relaţii, ci probabil o componentă

[1] Traducerea noastră: *Adunaţi-vă, oameni, indiferent pe unde hălăduiţi şi recunoaşteţi că apele din jurul vostru au crescut. Acceptaţi că în curând veţi fi udaţi până la piele. Dacă vi se pare că vremurile merită să fie salvate, mai bine aţi începe să înotaţi sau vă veţi scufunda ca nişte bolovani, întrucât vremurile reprezintă schimbarea.*
[2] Traducerea noastră: *Faceţi dragoste, nu război!*

interumană mult mai importantă decât majoritatea oamenilor voiau să recunoască, puţini se raportau la concepte precum „plăcere" sau „free love", în schimb foloseau cuvinte ca „familie", „sinceritate" sau „implicare". Gurvernarea liberală, pe de o parte, tentaţia firească pentru prosperitatea economică şi, simultan, teama reprezentată de anihiarea nucleară au diferenţiat anii '60 de deceniile anterioare, iar faptul că liberalismul se bucura de o largă răspândire a contribuit la netezirea terenului în care s-a afirmat şi manifestat plenar revoluţia culturală. Ca o mică dar importantă izbândă a revoltei, Lyndon Johnson[3] a aprobat măsurile anticoncepţionale, un factor foarte important în schimbarea atitudinii cu privire la sexualitate.

Lumea americană căpăta brusc un aer mai relaxat, mai descătuşat de rigori şi mai permisiv. Oraşele erau împânzite de tineri cu plete, cu îmbrăcăminte lejeră şi dezordonată, care protestau vehement, ca la distanţă de câteva clipe, în bizare fluctuaţii comportamentale, să înceapă să danseze sau să se sărute frenetic în plină stradă[4]. Accesul la alcool, tutun şi droguri era mai facil, astfel că situaţiile conflictuale nu ezitau să se prefigureze. Ca un revers al medaliei, starea hipnotică indusă de diversele stimulente, permanenta atitudine de frondă, stilul de viaţă dezordonat, interesul scăzut pentru muncă în favoarea participării permanente la proteste au dus la probleme de sănătate de natură psihică, de la uşoare depresii, până la nevroze puternice, urmate, inevitabil de suicid. Astfel, la mijlocul anilor '70, în SUA, 22% dintre decese erau autoprovocate, iar cele mai multe se înregistrau în rândul persoanelor de până în 35 de ani.

În atmosfera de evidentă degringoladă în numele evoluţiei, îşi plasează Jeffrey Eugenides acţiunea romanului *Sinuciderea fecioarelor*. Scrierea nu se doreşte doar un îndrumar în tragediile unei Americi a permanentelor iluzii, ci o mostră a traumelor pe care adolescenţii dezorientaţi de mirajul noului le experimentează. Textul se conturează sub forma unei lecţii despre maturizare şi despre modul brutal în care un tânăr poate resimţi supliciul trecerii de la copilărie la viaţa matură. Incursiunea în statul Michigan, în deplinul avânt al anilor '70, ne înfăţişează clasa de mijloc a societăţii, plasată aparent convenabil în casuţe simetrice, pe străduţe înguste mărginite de ulmi. Printre acoperişurile ce ascund legendele locale de ochii curioşi, se prefigurează dramaticul destin al celor cinci surori Lisbon: agera Therese, mofturoasa Mary, singuratica Bonnie, zvăpăiata Lux şi inocenta Cecilia, într-o poveste despre întâia iubire, pierdere, renunţare, curiozitate, sex şi sinucidere.

Romanul debutează cu o imagine ce avea să prevestească deznodământul tragic; mezina familiei, Cecilia, pluteşte într-o baltă de sânge, în propria cadă, spre disperarea membrilor familiei şi curiozitatea vecinilor; întâia acţiune brutală se materializează într-o tentativă nereuşită de suicid. Cumplitele frământări ale unui suflet tânăr şi inocent, devastat de rigorile părinţilor autoritari şi umbrit de gloria surorilor mai mari, sunt redate într-o mărturie sinceră şi spontană. Atunci când medicul care o salvează îi sugerează ironic că vârsta fragedă nu i-a permis încă să se confrunte cu ticăloşiile vieţii, nevinovata Cecilia îi răspunde fără menajamente: „Este evident, domnule doctor, că n-aţi fost niciodată o fată de treisprezece ani"[5]. Gestul Ceciliei trebuie privit ca un strigăt de ajutor, ca o încercare disperată de a atrage atenţia asupra zbuciumului lăuntric pe care nu ştia, la o vârstă preadolescentină, cum să îl gestioneze. În baia pătată de sângele ei proaspăt, paramedicii găsesc icoana Maicii Domnului, semn că tânăra era conştientă de gravitatea actelor sale, însă, concomitent, îşi pune toată speranţa în forţa ajutorului divin. De altfel, doctorul psihiatru care o evaluează post factum, ajunge la aceeaşi concluzie: Cecilia, privată probabil de atenţia cuvenită, mezina unei familii cu cinci fete, sensibila crescută în umbra surorilor mai dezinvolte, lansează un disperat apel către cei din jur, insuficient conştientă de pericolele la care se expune şi de implicaţiile gestului său pripit de a-şi tăia venele mâinilor. În fişa de diagnostic, doctorul Hornicker notează: „Nu cred că pacienta a vrut cu adevărat să îşi pună capăt zilelor. Fapta ei a fost un strigăt după ajutor"[6].

---

[3]Lyndon Baines Johnson, preşedinte al Statelor Unite între 22 noiembrie 1963 şi 20 ianuarie 1969.
[4] Jennie Rothenberg Gritz, *The death of the hippies*, revista The Atlantic, 8 iulie 2015.
[5]Jeffrey Eugenides, *Sinuciderea fecioarelor*, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 12.
[6]*Ibidem*, p. 27.

Romanul lui Eugenides vizează eternul conflict intergeneraţional, disputa continuă între părinţii sobri, disperaţi că societatea le ştirbeşte din autoritatea dictatorială şi fetele care manifestă dorinţa firească de a se alinia tendinţelor vârstei. Tabloul de familie era unul al frapantelor discrepanţe, compus din „doi părinţi storşi de culoare, ca nişte negative fotografice, şi cele cinci fete înfloritoare în rochiile lor croite în casă”[7]. Soţii Lisbon nu încearcă, după întâiul mesaj disperat transmis de Cecilia, să înţeleagă ce se întâmplă în sufletele fiicelor lor, ci singura lor preocupare e să ascundă tragicul eveniment de ochii iscoditori ai vecinilor. Domnul Lisbon, într-un mult prea scurt şi superficial moment de introspecţie, recunoaşte că şi-ar fi dorit, la un moment dat, să le aline pe fete, să le liniştească şi să le consoleze tulburarea, însă nu ştia cum. Masca de tată autoritar şi mina severă îi secătuiseră sufletul, iar acum se afla în faţa unor străine cărora nu putea să li se adreseze.

Nici localnicii străzii cu ulmi nu sunt realmente interesaţi de cauzele dramaticului gest al fetei de numai treisprezece ani, ci de modul în care membrii familiei se raportează la propria tragedie. Observăm aşadar dizgaţioasa lume fadă a aparenţelor, în care cinci suflete inocente nu reuşesc să-şi găsească echilibrul. Singurii cu adevărat cutremuraţi de povestea fetelor erau băieţii din vecini, colegi de şcoală cu Therese, Bonnie, Mary, Lux şi Cecilia. De altfel, familia Lisbon face notă discordantă în peisajul comunităţii de pe strada de suburbie. Erau izolaţi de ceilalţi vecini datorită grijii obsesivei stăpâne a casei, o femeie severă şi mereu sceptică. Domnul Lisbon este singura punte către comunitate, el fiind profesor de matematică la liceu, însă şi acest liant cedează în cele din urmă.

Inovaţia lui Eugenides constă în perspectiva narativă. Povestea este relatată la persoana I plural, naratorii fiind băieţii din cartier, martori la evenimente, ajunşi acum adulţi, cărora „cazul Lisbon” le facilitează accesul la experienţele ce au contribuit decisiv la maturizare. Tinerii le priveau pe fete cu mult interes amestecat cu teamă şi adoraţie. Conform regulilor stricte ale familiei, niciun amic de sex masculin nu avea voie să le treacă pragul. Peter Sissen a fost singurul invitat la cină, întrucât l-a ajutat pe profesorul de matematică să aranjeze o serie de materiale didactice în cabinetul de specialitate. Acesta le povesteşte prietenilor invidioşi despre camera şi baia fetelor ca despre un templu, în care cele mai banale truse de cosmetică sau cele mai intime accesorii deveneau obiecte de adulaţie (rujul care le atinge buzele sau „un Tampax înroşit, păstrând încă proaspăt contactul cu interiorul corpului uneia dintre fetele Lisbon”[8]). O serie de experienţe individuale sunt prezentate pe parcursul romanului, cele mai multe referindu-se la viaţa din suburbiile americane ale anilor ’70, însă acestea nu sunt nici pe departe atât de intense ca eterna imagine a idealului familiei: fetele Lisbon. Fascinaţia băieţilor din vecini depăşeşte cadrul strâmt al copilăriei, iar imaginea celor cinci blonde devine liantul între lumile conexe pe care ei le tranzitează. În ciuda faptului că toată lumea le percepea la comun, cu atât mai mult cu cât erau mereu îmbrăcate în rochii identice, băieţii erau singurii care le asimilau pe fiecare diferit, le cunoşteau pasiunile şi interesele. Fetele Lisbon aveau identităţi individuale doar pentru puştii din cartier, singurii cae s-au străduit să le păstreze, peste ani, memoria neîntinată.

În cazul celor cinci tinere, închistarea părinţilor duce la o serie de refulări afective într-o perioadă de maximă manifestare a sexualităţii. Recomandarea medicului curant este una cât se poate de firească şi totodată intrigantă pentru conservatorii soţi Lisbon: „să fie mai puţin aspri în privinţa regulilor lor, iar Ceciliei i-ar fi benefic «să aibă un debuşeu social în afara şcolii, unde să poată interacţiona cu persoane de sex masculin de vârsta sa»”[9]. Ca răspuns la sugestia psihiatrului, părinţii le organizează fetelor întâia petrecere supravegheată, la care sunt invitaţi tinerii naratori. Băieţii participă timoraţi şi plini de curiozitate, în timp ce fetele profită de ocazie pentru a-şi etala ţinutele terne. Într-un colţ, obosită de zgomotul asurzitor al unei lumi cu care nu se sincroniza, Cecilia hotărăşte să se retragă neobservată de la petrecere, gestul său fiind unul metaforic pentru secundele imediat următoare. Fata se aruncă în gol de la fereastra camerei, reuşind să definitiveze actul sinuciderii. Ca o descătuşare de revoltă împotriva gestului Ceciliei, domnul Lisbon scoate

[7] *Ibidem*, p. 13.
[8] *Ibidem*, p. 14.
[9] *Ibidem*, p. 27.

gardul din jurul casei, ca şi cum ţepii acestuia ar fi vinovaţi că au străpuns, în cădere, trupul pur al mezinei.

Asumarea unui trai liber şi neîngrădit şi dorinţa de eliminare a oricărei bariere în conduită conturează atmosfera alarmantă a mijlocului decadei a şaptea a anilor 1900. America se confruntă cu un masiv val de sinucideri, iar Eugenides nu se sfieşte să prezinte adevărul din spatele unor statistici multă vreme muşamalizate. Moartea Ceciliei naşte controverse, cu toate că nu este un incident singular: „Am aflat că în America au loc 80 de sinucideri pe zi, 30.000 pe an, o încercare eşuată sau reuşită la fiecare 18 minute". Vecinii vorbesc între ei în spatele gardurilor albe şi simetrice, reporterii concep ştiri de senzaţie, profesorii susţin prelegeri convingătoare. În tot acest vacarm social, familia Lisbon rămâne pasivă, ca un decupaj absurd într-un colaj în care nu-şi găseşte locul. Asemeni lor, casa în care locuiau se cufundă în degradare, în izolare, anticipând parcă uitarea ce urma să se aştearnă peste toate. Trip Fontaine, cel care în numele iubirii pentru Lux încearcă să câştige încrederea soţilor Lisbon, participă la o seară de vizionare de film în familie şi rămâne cu o amară senzaţie de claustrare: „Dacă ai fi fost în locul lor, te-ai fi omorât numai să ai ceva de făcut"[10]. Afirmaţia pare menită să susţină şi să motiveze teribilele alegeri ale tinerelor. Amintirea apăsătoarei împrejurări se înlănţuie cu explozia tandră a lui Lux, care la plecare îl sărută cu voracitate, încercând parcă să anuleze cursul nefericitei sale existenţe şi să eternizeze clipa. Iubirea pătimaşă izbucneşte ca o eliberare din frâiele mistuitoare impuse de conservatorii soţi Lisbon atât de curioaselor adolescente.

A doua tentativă de reintegrare a fetelor în societatea tinerilor se încheie într-o notă la fel de tragică. Dacă serata Ceciliei vine cu o serie de condiţii clare, acelaşi lucru se întâmplă şi cu balul Porţilor Deschise. Trip Fontaine are voie să iasă cu Lux, doar dacă şi celelalte surori au însoţitor şi pot participa deopotrivă. Aceleaşi rochii învechite şi filiforme, cu croiuri dizgraţioase le îmbracă trupurile tinere în dorinţa obsesivă de uniformizare. Fotografia lor, aliniate „umăr la umăr" înainte de plecare, constituie o dovadă de netăgăduit a conservatorismului feroce. Domnişoarele Lisbon nici măcar nu ştiu cine le va însoţi la bal şi, cu excepţia lui Lux, toate îşi află partenerii prin tragere la sorţi, în holul casei. Fără să aibă dreptul la opinii sau preferinţe, tinerele se declară încântate de ideea de a părăsi locuinţa şi de a fi angrenate în activităţi specifice vârstei lor. Tentaţia explorării erotice o face pe cea mai tânără dintre supravieţuitoare să se abată de la înţelegerea privind ora de întoarcere, iar descoperirea nesupunerii atrage cu sine sancţiuni drastice. Dintre toate fetele, Lux iese în evidenţă prin felul său neîngrădit şi libertin. Tipicul adolescentin este acela de a căuta dragostea oriunde aceasta poate fi găsită, ignorând cu vehemenţă rigorile sociale, ba chiar având tendinţa de a le încălca flagrant, total deliberat şi asumat. Ea confundă însă actul sexual cu iubirea, iar nevoia firească de sentimente autentice o împinge către acute acte de promiscuitate. Lux este singura „fecioară" care iese din tiparul ingenuităţii, alegând satisfacerea nevoilor primare ca o compensaţie pentru împlinirea necesarului afectiv. Găseşte în exhibiţia erotică o consolare pentru trauma provocată de sinuciderea Ceciliei. Totuşi, procesiunile carnale aleatorii şi repetate nu reuşesc să îi vindece cicatricile sufletului şi nici să îi asigure eliberarea mult dorită. Actul sexual este aşadar demitizat şi sinuciderea se prefigurează tot mai clar ca unica soluţie salvatoare.

Treptat, casa Lisbon capătă imaginea unei carcere, în care patru suflete tinere se simt captive. Ca pentru o purificare de tenebrele mundane, fetelor li se interzice orice comunicare cu spaţiul exterior. Storurile casei erau mereu coborâte şi singurele ieşiri, cele de duminică, vizau traseul fix între biserică şi casă. Când doamna Lisbon descoperă printre discurile fiicelor sale albumul formaţiei Cruel Crux (preferatul lui Lux), intitulat premonitoriu *Sinuciderea fecioarei*, ordonă ca fiecare placă să sfârşească în focul din şemineu. Versurile se dovedesc emblematice pentru tânăra răzvrătită, care, în ciuda eforturilor părinţilor, continuă aventurile pasagere, ieşind fraudulos pe acoperişul casei:

„Sinuciderea fecioarei
Ce a spus ţipătul ei?
La ce bun să mai întârzii

[10] *Ibidem*, p. 97.

În cursa asta de infern
Mi-a dat mie floarea ei
A mea-i sinuciderea fecioarei”[11].

Ca în cazul *Morometilor* lui Marin Preda, şi în *Sinuciderea fecioarelor* asistăm la o destabilizare a lumii interioare. Tăierea ulmului din faţa casei prefigurează sfârşitul unei epoci, a unei îndelungate suferinţe produse de înverşunarea negării noului şi obsesia pentru regulile conservatoare. Ca nişte năluci, fetele Lisbon ies în cămăşuţele albe şi fac un lanţ uman în jurul trunchiului ce urma să fie frânt în numele unei temeinice proceduri de igienizare, singurul martor al existenţei pământeşti a Ceciliei. Dispariţia copacului anulează legătura lor cu sora aflată într-o altă dimensiune, întărindu-le convingerea de a-i urma calea. Nicio stăruinţă, oricât de fierbinte şi de sinceră, nu a dus la anularea deciziei autorităţilor de a reîmprospăta imaginea cochetului cartier.

Inevitabilul se produce, surorile Lisbon ajungând să recurgă simultan la gestul extrem, fiecare într-un alt mod, ca o blamare postumă a dorinţei părinţilor de permanentă uniformitate: Bonnie se spânzură de grinda încăperii de la subsol, Mary inhalează gazele din cuptor, Therese ia o supradoză de somnifere, iar Lux se asfixiază în garajul locuinţei, înfundând ţeava de eşapament cu o cârpă. Casa, cu toate misterele ei, cu dramele sufletelor încătuşate, este aruncată în vâltoarea tranzacţiilor imobiliare, cu anunţul: „Casă de vânzare. Vânzare de vechituri”. Poveştile unei maturizări forţate, traumele desprinderii bruşte de copilărie devin nişte obiecte uşor valorificabile pe piaţa amatorilor de chilipiruri şi a vecinilor dispuşi să uite cât mai repede legenda celor cinci fecioare.

Jeffrey Eugenides realizează o amplă frescă a suburbiei americane în care viaţa pare să fie simplă şi să curgă natural. De fapt, asemeni surorilor Lisbon, întreaga comunitate trăieşte într-un balon de sticlă, pe care valul de sinucideri îl zdruncină din temelii. Într-o perioadă a pretinsei inocenţe, întâia moarte autoprovocată pare o aberaţie, însă întregul voal al aparenţelor ajunge să se destrame un an mai târziu, când şi celelalte patru surori urmează acelaşi tipar. Primii vinovaţi sunt tocmai părinţii dominanţi, ce nu le permit fetelor contactul cu viaţa reală, autorul atrăgând astfel atenţia că disfuncţionalitatea familiei reprezintă o cauză majoră a suicidului. Naratorii, reuşind acum să privească incidentele detaşaţi de înflăcărarea adolescentină, ajung la o ipoteză şocantă, însă extrem de plauzibilă în cazul sinucigaşilor care, asemeni fetelor Lisbon, duc o existenţă claustrată: tentaţia jocului de-a Divinitatea: „Fetele au luat în propriile lor mâini decizii care sunt mai bine de lăsat în seama lui Dumnezeu. Au devenit prea puternice ca să mai trăiască printre noi, prea preocupate de ele însele, prea vizionare, prea oarbe”[12].

BIBLIOGRAPHY

1. Barber, Jim, *Youth suicide increases in the '70s*, https://www.upi.com/Archives/1987/02/20/Youth-suicide-increases-in-the-70s/6237540795600/
2. Ciocoi-Pop, Miruna, *Exilul în opera lui Jeffrey Eugenides:o metaforă a însingurării,* Trivent Libri, https://trivent-publishing.eu/libri/comunicare/6.%20Miruna%20Ciocoi-Pop.pdf
3. Eugenides, Jeffrey, *Sinuciderea fecioarelor*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005.
4. Gibbson, James, *The Art of Fiction*, The Paris Review, no. 215.
5. Gheorghe, Cezar, *„Romanele“ dintre romane, „cuvintele în stil vagon“,* „Observator cultural, nr. 936, 31 august 2018.
6. Gritz, Jennie Rothenberg , *The death of the hippies*, revista The Atlantic, 8 iulie 2015
7. Hutcheon, Linda, *Historiographic Metafiction. Parody and Intertextuality of History. Intertextuality and Contemporary American Fiction,* Ed. P. O'Donnelland Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
8. Womack, Kenneth, Mallory-Kani Amy, *An adaptationist reading of the novels of Jeffrey Eugenides*, „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal”, vol. 40, no. 3, september 2007.

[11] *Ibidem*, p. 199.
[12] *Ibidem*, p. 280.

THE METAMORPHIC IDENTITY OF THE POSTCOLONIAL MIGRANT: SALMAN RUSHDIE'S THE SATANIC VERSES

Angela Stănescu
Assoc. Prof., PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: This paper explores Salman Rushdie's representation of the universe of migration and the vagaries of cultural identity in his novel The Satanic Verses. It analyses the dynamics of the cross-cultural negotiations of identity bound up with the experience of migration in the postcolonial world, and the imagery used to convey the processes of metamorphosis, mutation, transformation and hybridisation inherent to the migrant's condition. The study dwells on such phenomena as cultural disorientation, adaptation and assimilation, with a special focus on Rushdie's critique of cultural mimicry and acculturation, to which he opposes the happier balance of hybrid, bicultural subjectivities.

Keywords: postcolonial migration, cultural identity, mimicry, acculturation, hybridity

Salman Rushdie (born 1947) is internationally recognised as an authoritative advocate for cultural eclecticism, who prefers the disorders and perplexities of cultural pluralism to purist, essentialist and implicitly monological myths of origin. In the quest for identity of the displaced postcolonial subject, whom Rushdie likes to designate as a translated man, the utopia of a pure, absolute essence of cultural belonging is blurred by the shades of multiple affiliations. In his novels, the myths of cultural absolutes fade under the multi-voiced clamour of poly-cultural heteroglossia.

Nowhere in his fiction is his representation of cultural polyphony more compelling than in *The Satanic Verses* (1988) a truly epochal novel, whose indictments of cultural and religious orthodoxies unleashed the wrath of Islam. The ensuing debate over the freedom of speech in the literary forum divided international opinion into East and West, within or outside the Muslim space. The 'Rushdie Affair', as it became known, has been disputed ever since on the hottest intercultural battlefield in the postcolonial and postmodern era. Paradoxically, the ideological confrontations sparked off by the Rushdie Affair have managed to undermine the very message of the novel, which advocates the dissolution of opposites into the utopian middle ground of a hybrid, global imaginary, thus negating the viability of traditional oppositions and binarisms: us and them, good and evil, the sacred and the profane, god and man, angel and devil, coloniser and colonized, margin and periphery, black and white, pure and impure.

The novel begins with the explosion above London of a jumbo jet hijacked by suicidal terrorists. The narrator explains it as conceit for the cosmogony of the universe of migration: 'Out of thin air: a big bang, followed by falling stars. A universal beginning, a miniature echo of the birth of time.' (Rushdie 1988: 4) It is an inspired, explosive narrative birth indeed, but in the wake of 9/11, we wonder how this scene prophetically projected a bleaker vision of future reality: 'The aircraft cracked in half, a seed-pod giving up its spores, an egg yielding its mystery' (4). Thirteen years later (another symbolic coincidence?), this metaphor of death igniting birth was to be literalised in a real-life image of death and destruction, this time on the other side of the Atlantic.

The multi-coloured, multicultural tapestry of the narrative brings together and interweaves historical myths and contemporary icons of East and West, North and South, metropolis and colony, Christianity, Islam or Judaism. Journeying through time and space, the author's imagination spins a tale of many cities moving through history: London, Bombay, Mecca, and sporadically, New York. In its staggering geographical, historical, philosophical and religious sweep, the novel offers a kaleidoscopic perspective on the crucial issues of world culture across history. *The Satanic Verses* undoubtedly projects Rushdie's most protean vision of cultural synthesis, in which culturally determined ethical concepts become fluidly interchangeable, while certainties dissolve into paradox

and doubt. Most characters discover that belief and disbelief, devotion and heresy are the twin facets of their humanity, that all mythical binarisms are derived from political and ideological manipulation.

The vain utopias of cultural purity, or what Rushdie calls the 'absolutism of the pure', are deflated by the inter-/intra-cultural translation imposed by the multicultural angles of the book. Paradoxically, as several critics have observed, it is the secular discourse of hybridity rather than the discourse of apostasy that injured the ideological sensibilities of Islam's absolutists. Rushdie transfers the immutable symbols of Islamic orthodoxy into the realm of mutability and continuous becoming, re-inscribing them in a metamorphic flux, which sweeps across sacrosanct cultural barriers. Homi Bhabha explains that 'the indeterminacy of diasporic identity…is the secular, social cause for what has been widely represented as the 'blasphemy' of the book' (Bhabha 322). The jarring, yet hybridising voices of *The Satanic Verses* aim to challenge those who harbour 'the opinion that intermingling with a different culture will inevitably weaken or diminish their own' (Rushdie 1991: 394). In one of his notorious professions of faith, formulated in defence of the novel, Rushdie defines the message of his writing:

> *The Satanic Verses* celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs, it rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the pure. Melange, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is how newness enters the world. It is the great possibility that mass migration gives the world, and I have tried to embrace it (Rushdie 1991: 394).

The motifs of the migrant's quest for identity are prefigured in the synoptic symbolism of the book's first pages. The dichotomous image of death and rebirth is a compelling metaphor of migrant experience. Saladin Chamcha and Gibreel Farishta, whose destinies become irredeemably transfused by their magical dance through the air, represent two different perspectives on the experience of cultural transmutation. Their subsequent adventures illustrate diametrically opposed, yet conceptually interrelated itineraries through successive deaths and rebirths of the self. The musical airs or 'impromptu gazals' sung by the Bollywood film star Gibreel while falling through the air speak of the dual experience of death and birth, inherent in the rite of passage of migration: 'To be born again…first you have to die' (3) is the refrain of the narrative's opening.

The two protagonists' miraculous fall into exile is an elaborate conceit, evoking the vagaries of migration through the motifs of flying, falling, broken flight or broken dreams. Their journeying through the air in a state of imponderability symbolises the up-rootedness of the displaced, who, until they are able to take root in an alien soil, seem to be dangling in mid-air, as if 'pitting levity against gravity' (3). This spatial airiness of exile is paired with the temporal incertitude of the migrant's becoming. The spatial-temporal image of 'the almost infinity of the almost dawn' (3) suggests the infinite potentiality of the self's rebirth elsewhere. However, the promise of a new beginning is overshadowed by the reality of an ending. The displacement and fragmentation of exilic identity and existence is visually illustrated by the image of the literal and figurative pulverisation of personhood for the 'more than a few migrants aboard': 'mingling with the remnants of the plane, equally fragmented, equally absurd, there floated the debris of the soul, broken memories, sloughed-off selves, severed mother-tongues, violated privacies, untranslatable jokes, extinguished futures, lost loves, the forgotten meaning of hollow, booming words, *land*, *belonging*, *home*.'(4) The lexical set of fragmentation and loss is suggestive of the migrants' shattered dreams and of their disintegrating identities, crashed in the interim between the two places of departure and arrival. The shifting spaces of self and other, the myths of origin and becoming, of cultural purity and otherness, all overlap and mingle in the fluid space of postmodern hybrid images, identities, languages, idioms, registers, geographies and histories.

Saladin Chamcha and Gibreel Farishta, the main protagonists of the framing story, typify the dilemmas related to postcolonial displacement and migrant identity. Through their adventures in 'proper London', triggered by their magical fall 'along the hole that went to Wonderland' (7), Rushdie explores the vagaries of the ex-colonial self in its inter-cultural and intra-cultural

confrontations and alliances. Focusing on strategies of adaptation and survival, the novel teems with private stories whose ideational core is the mutability of identity, reality and self-perception. As personal and cultural realities dissolve in a metamorphic flux, dreams of rebirth turn into nightmares of otherness, utopian visions of renewed identities are darkened by dystopian realities.

A whole array of idiosyncratic characters, more or less episodic, offers a kaleidoscopic image of a hybrid metropolis, where Britishness acquires a plurality of faces and voices. Britain becomes a more or less brave new world of endless metamorphoses of individual and collective identity. The novel's postmodern bazaar of images of nationhood, ethnicity, racial and sexual politics and socio-economic and cultural crossovers yields a panorama of chameleonic Englishness, dramatically caught in the global traffic of cultural images between First and Third Worlds, marked by the contradictions of the Thatcherite age.

The focal theme is that of displaced identity. The narrative raises the question of how the displacing experience of migration affects one's self-consciousness and sense of cultural belonging. Rushdie's interrogation of cultural dislocation and hybridisation pursues a plethora of interrelated lines of enquiry: anthropological, ethnographic, historical, psychological, philosophical, sociological, socio-economic and political. All these perspectives address key concepts of personal and collective transformation. Resorting to the wisdom of classical philosophy, the author reflects on whether cultural transplantation recasts the self into a new form or displaces its essence completely, causing the ultimate death of the old self. 'How newness enters the world' constitutes the philosophical pivot of the story – whether new subjectivities are constructed through the transformation of the self, or through a death and rebirth in a reinvented self.

The novel offers as many answers to this dilemma as there are characters, and none of the positions they adopt seems to be favoured as the most creditable. The terms of the dilemma are posited through the voice of Muhammad Sufyan, the erudite owner of the Shandaar Café, an idiosyncratic immigrant figure and epitome of cultural hybridity, who articulates these age-old questions by recourse to the antithetic constructions of Lucretius and Ovid on the dialectic of change and becoming. He compares and contrasts their views for the enlightenment of the grotesquely transforming Chamcha, in an attempt to help him redefine his own 'nature':

> 'Question of mutability of the essence of the self…has long been subject of profound debate. For example, great Lucretius tells us in *De Rerum Natura*, this following thing: *quodcumque suis mutatum finibus exit, continuo hoc mors est illius quod fuit ante*. Which being translated, forgive my clumsiness, is "Whatever by its changing goes out of its frontiers, […] by doing so brings immediate death to its old self". However…poet Ovid, in the *Metamorphoses*, takes a diametrically opposed view. He avers thus: "As yielding wax […] is stamped with new designs And changes shape and seems not still the same, Yet is indeed the same, even so our souls […] Are still the same forever, but adopt in their migrations ever-varying forms"' (285).

These opposed classical theories of identity are deftly applied to the context of the novel's concern with postcolonial migration by the cumulative suggestiveness of spatial metaphors of transmutation such as 'migration', 'goes out of its frontiers', 'bursts its banks', 'breaks out of its limitations', 'disregards its own rules'. Sufyan's rhetorical staging of the debate emphasises the complications of cultural translation and the dynamics between the preservation and alteration of the essence of identity. Obviously enough, Rushdie prefers Ovid's metamorphic continuities over Lucretius's clear-cut discontinuities. The model of 'yielding wax', with its infinite potentiality for 'new designs', 'ever-varying forms', 'not still the same…yet indeed the same' is adopted as a trope for the polymorphic postcolonial identities of individuals and communities East or West. Sufyan himself avows the same preference, thus voicing the implicit authorial bias. ''For me it is always Ovid over Lucretius,' he stated. 'Your soul, my good poor dear sir, is the same. Only in its migration it has adopted this presently varying form'' (285).

The predicament of the characters arises from their misconstructions of identity, from an imbalance of cultural behaviours between disorientation, adaptation, assimilation or acculturation. The 'chamchas', Rushdie's equivalent of Naipaul's 'mimics', are (self)-creations as fallacious as

the fundamentalist ethnic or religious purists who extol the sterile absolutism of 'oneness' over the fertility of 'the many'. The narrative revels in all the 'new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs', spiced up by the argumentative, rhetorical pungency of Rushdie's multi-voiced discourse. Most of the characters are purged of their idiosyncratic forms of cultural absolutism in a purgatory of change and double vision, meant to restore their sense of the fluidity of all truths. *The Satanic Verses* configures an allegorical labyrinth of identity, a carnivalesque game of fluid, intersecting, interchanging identities, which 'contains all the elements of carnival: actors, clowns, mimics, costumes, masks, disguises, revelries, ceremonials, reveries, laughters, grotesqueness, metamorphoses and free speech about everything, all energized by a strong religious impulse' (Al-Azm 288).

Quite tellingly, both Gibreel Farishta and Saladin Chamcha are actors. The former is a famous Bollywood star and the latter a radio and TV voiceover actor. The tribulations of the characters' quests through a mazy, surreal London shock them out of their self-complacent fantasises of identity. They become the victims of their self-assigned roles in real life. Their journeys of self-discovery are the result of fortuitous, absurd circumstances, which cast them in unthinkable roles and situations. Saladin turns into a devil-figure, whereas Gibreel envisions himself as the founding angel of Islam, which opens onto a dynamic interplay of symbolic dichotomies and dualisms. Even if it is only Saladin who gets the chance of self-realisation, both characters discover that identity is neither a datum nor a fixed construction consciously assumed, but a continuous flux of transformation and becoming. Rushdie demonstrates that the function of the mask is not to conceal identity, but to make one aware of constantly diversifying images of the self. In an earlier text, he provides an interpretation of the mask which perfectly fits the vision of the novel: 'the true purpose of masks, as any actor will tell you, is not concealment, but transformation. A culture of masks is one that understands a good deal about the processes of metamorphosis' (Rushdie 1987: 26).

Saladin Chamcha's satanic metamorphosis triggers a reassessment of his dual cultural belonging. After his fall from the Bostan (heaven) airplane, Saladin undergoes a metaphorical fall from the fool's paradise of his artificial identity, a construct based on his revered myth of Britishness. His metamorphosis into a goatish devil is an allegory of his ultimate heresy of identity, by which he denies his origin and cultural heritage in the name of an idolatrous identification with the metropolitan centre. His name, based on an idiomatic use of the Urdu word for 'spoon', is an aptronym for one who reveres and mimics the coloniser's culture:

> Colloquially, a chamcha is a person who sucks up to powerful people, a yes-man, a sycophant. The British Empire would not have lasted a week without such collaborators among its colonized peoples. You could say the Raj grew fat by being spoon-fed. Well, as we all know, the spoon-feeding ended, or at least ceased to be sufficiently nourishing, and the British left. But the effects of Empire linger on. (Rushdie 1990: 8)

Saladin Chamcha thoroughly exemplifies the meaning of his name. He is an Indian renegade who not only fashions himself after his image of British identity, but desperately tries to repress any trace of his Indianness.

As he makes his airy entrance in mid-flight, he is portrayed as the very epitome of the English gentleman. With the proverbial rigidity, restraint and decorum, he enters the scene as 'a fastidious shadow falling headfirst in a grey suit with all the jacket buttons done up, arms by his sides, taking for granted the improbability of the bowler hat on his head…buttony, pursed Mr Saladin Chamcha' (4). Symbolically, his fall occurs on his return from his native Bombay, after a failed visit during which he decides to bury his Indian past for good. His last flight to London re-enacts his lifelong flight from his Indianness: 'watching the city of his birth fall away from him like old snakeskin [he] allowed a relieved expression to pass briefly across his face' (33). His mimicry of Englishness, complemented by the necessary pose of cultural hegemony, comes replete with the superior gaze of his 'eyes that watched the world with a kind of alert contempt' (33).

Bombay seems to take its revenge on Chamcha and punish him for his disavowal. The resurgence of his denied origin is first manifest in the failure of his voice to meet his exclusive,

Queen's English standards. Chamcha's ghostly voice of denied identity echoes Rushdie's constant preoccupation with the essential relationship between language and identity. Chamcha's quasi-religious embracing of a mythical Englishness acquires the rigidity of cultural fundamentalism. He observes the superstitious gestures of the passenger next to him with a damning repudiation of India: 'Damn you, India, Saladin Chamcha cursed silently…To hell with you, I escaped your clutches long ago, you won't get your hooks into me again, you cannot drag me back' (35).

His great escape as an educating boy in London is presented as a solemn rite of passage. The imagery is borrowed from 'science fiction tales of interplanetary migration' (39), suggestive of the worlds of difference he is about to exchange. Saladin parallels his intercontinental flight to the extraordinariness of space travel, as he, too, seems to cross the immense distance from the periphery to the centre of his universe. The cultural gap he is bound to cross is compared to interplanetary distances, even though the two countries are forever united by their intersecting histories and their symbolic, if inverted, mirroring of each other's time: 'How far did they fly? Five and a half thousand as the crow. Or: from Indianness to Englishness, an immeasurable distance. Or, not very far at all, because they rose from one great city, fell to another' (41).

These contradictory estimations suggest, on the one hand, the historical and economic time lag between the so-called First and Third Worlds, and on the other hand the relativism of spatial and cultural distances bridged by supersonic travel, global information media and the globalising agency of late capitalism. Yet, the boy's cultural transgression is allegorised as a pioneering, sci-fi conquest, in which his 'seed might one day take root somewhere in a brave new world under a yellow son' – an image which mixes the magical space of Prospero's island with the fantastic vistas of Lem's *Solaris*. The rite of passage of migration is conveyed in terms charged with psychoanalytical symbolism. Saladin's spacecraft is 'not the mother but the father ship' (41), as his 'childhood adoration of the father', illustrative of Lacan's concept of the mirror phase of identification with the father figure, makes him prefer the image of active virility. This empowering identification is suggested by a phallic metaphor of inseminating masculinity: 'yes, the father ship, an aircraft was not a flying womb but a metal phallus, and the passengers were spermatozoa waiting to be spilt' (41). The reversed colonisation of the metropolis by its former colonial subjects is thus allegorised as the separation from the mother country, which displaces, as it were, the oedipal phase of dependence by the empowering fantasy of fecundating possession. This primal, oedipal longing for the mother's body is also epitomised by his marriage to an Englishwoman, seen as the embodiment of a fabulous, aristocratic old England.

Chamcha's identity project is that of refashioning himself into a mythical cultural model of Englishness, 'that is a goodandproper Englishman' (43). His renegade's progress comes at the cost of resigned self-mortification. He serenely endures the psychological and physical pressures of cultural displacement, like the apostle of a new faith: 'On winter nights he…lay beneath mountains of wool and felt like a figure in an ancient myth, condemned by the gods to have a boulder pressing down upon his chest; but never mind, he would be English'. Marginality and exclusion only serve to strengthen his dogged pursuit of Englishness, 'even if his classmates giggled at his voice and excluded him from their secrets, because these exclusions only increased his determination, and that was when he began to act, to find masks that these fellows would recognize, paleface masks, clown-masks, until he fooled them into thinking he was *okay*, he was *people-like-us* (44). Chamcha's mimicry, defined as a play with the white man's masks, is meant to defy the supremacist stereotypes of difference sanctioned by colonialist discourses. He both substantiates and subverts the traditional model of the mutual mirroring between the master and the aping servant aspiring to inhabit the white man's identity, in a sham version which Bhabha defines as '*almost the same, but not quite*' (Bhabha 122).

Saladin's self-mortifying project of acculturation is mock-heroically described as the 'transmutation into a Vilayeti' (44) of 'Saladin, conqueror of kippers, Saladin of the England-returned upper-lip' (46-7). His rejection of his native culture is chastised by his antagonised father as a blasphemy against the nature of blood ties, which turns him into a 'freak': 'if he went abroad to learn contempt for his own kind, than his own kind can feel nothing but scorn for him' (45).

Cultural mimicry is equated with acting, with the dramatic performance of another self. Chamcha's espousal of a mock identity (as both cultural mimic and actor) strikes his father as a betrayal of his legacy. He contrasts Saladin's uprooting and his errant, falsified soul with the earthbound stability of the walnut tree planted on the day of his birth. The iconic tree of Chamcha's roots is eventually cut down at his own request, in a symbolic act of wilful deracination. Zeeny Vakil, his former girlfriend in Bombay, warns him that his acculturation translates not only as a fake identity, but as no identity whatsoever, comparable to an erased inscription or an empty home: 'you look just like a blank...An empty slate, nobody home' (62). She mocks his overwrought carnival mask as a thin, flimsy disguise: 'A deserter […], more English than, your Angrez accent wrapped around you like a flag, and don't think it's so perfect, it slips, baba, like a false moustache' (53).

Saladin prides himself on his London career as a radio star and voiceover artist for television commercials, which, due to his prodigious 'gift for accents', has earned him his fame as 'the Man of a Thousand Voices' (60). His protean voice is a metaphor for the mimic's potential for imitation. His voice becomes the hallmark of his uprooted identity, a true Babel of races, nationalities, ethnicities: 'he could convince an audience that he was Russian, Chinese, Sicilian, the President of the United States' (60-1). It is ironic that Chamcha can sound like anybody else but himself. Tellingly, he shares his fame with the Armenian-Jewish Mimi, a postmodern female version of the wandering Jew, homeless yet at home everywhere: ''You and me, we could be the United Nations'' (61). But whereas Mimi flaunts her Jewish identity, Chamcha boasts only of the Englishness he has donned. He voices not only the mutability of his own personality, but also the displacements and hybridisations across the world. His chameleonic voice is a trope for the metamorphic possibilities of the age of global travel and for postmodernity's space of alien-(nations).

Chamcha's impersonations are equally symbolic of the alienating universe of migration, where disguise and metamorphosis are bound up with survival. Metamorphosis and hybridisation are the leitmotifs of Rushdie's postcolonial fable, in which postcolonial and postmodern subjectivities dissolve and evolve in a flux of becoming and renegotiation of identity. The nature and necessity of change obtains from the dialectic of intercultural antagonism and hybridisation. *The Aliens Show* functions as a complex metaphor of the changing makeup of the postcolonial metropolis, rife with the plight of alienated immigrants trying on the masks and voices of survival. The bitter irony of Chamcha's adopted life and character is that while his professional life casts him in the role of an alien, costumed as a strange, hybrid, freakish creatures, as faceless as real-life immigrant aliens, his personal life remains steeped in his fantasy of English identity.

However, his brief visit to India makes the straightjacket of his chosen identity burst at the seams as his Indianness catch up with him. His disguise disintegrates under the assault of long-forgotten memories and emotions. Zeeny warns him: 'look out for your shadow. That black fellow creeping from behind.' (54) She derides his distorted self-image, mocked by the 'prosthetic make-up' of his alien costume, which ironically downplays the pretence of his Anglicisation: 'These *Asians* from foreign got no shame […] what freaks you guys turn into […] You types got no culture. Just wogs now.' (54-5) Having pursued an ideal of order in the metropolitan culture, Chamcha finds himself uneasy in his birthplace, overwhelmed by a of the uncanny, redolent of Freud notion of familiarity-in-strangeness. Indeed, for the wilfully 'un-homed' migrant the past *is* a foreign country, where they do things differently: 'what's inside…An Indian translated into English medium...This isn't home…It makes me giddy because it feels like home and is not' (58-9). Repressing this dualistic sense of identity, he chooses the self laboriously fashioned out of his idealisation of the centre. It is his Anglicised self who rises from the ashes of the burnt Indian self, symbolised by the burning of his birth-tree. On his inverted odyssey, he yearns not for the homely Ithaca of origins, but for an enchanted home of dreams, where his foreign white wife is waiting. Seeing in his son the extinction of his legacy, his father disowns him: 'This actor […] pretender […] an imitator of non-existing men […] steals from me my posterity.' (72)

Despite his aiming for a coherent identity, Chamcha's subjectivity remains split into agonistic halves. Shedding his Indian self and culture to don the mask of Englishness is hardly enough. Insulated from his ethnic group, he is both oblivious of and insensitive to the marginal

existence of other 'members of the tinted persuasion' living in London, whose minority identity is, like his own, doomed to invisibility. He ends up 'othering' his own kind, seeing them through the stereotyping lens of the English or simply ignoring them. His offence is paid in kind, with the same perverseness. He is turned into a devil, the very image of his own projection of demonic alterity.

Offered sanctuary in Sufyan's Bangladeshi lodging house, he enters the impermanent underworld of invisible migrants. He gradually opens his eyes to the plight of less lucky migrants striving to start afresh under the vigilance of state surveillance and police harassment. He plunges into a London he has hitherto chosen to ignore, a city of racial tensions, divisions and clashes, far from his idyllic vision of a welcoming, liberal, humanitarian and multicultural haven. Chamcha's idealising gaze is now returned by the 'othering' gaze of the white majority. He comes to incarnate his own image as reflected in the eyes of his adopted society, the projection of his own demonised otherness. He is condemned not only to embody his own despised alienness, but also to live in an ethnic ghetto, among those he has disavowed. The social marginality of ethnic communities is potently evoked by the metaphorical chapter title 'A City Visible but Unseen'. Chamcha's sojourn among the uprooted residents of the Shaandaar Café in East London introduces him to a city unheeded by him and by the majority, whose indifference accounts for its invisibility. Even while benefiting from Sufyan's generosity, Chamcha cannot help despising them: 'I'm not your kind […] You're not my people. I've spent half my life trying to get away from you.' (262) He regards his refuge in the ethnic enclave as a descent into hell and insists on his difference from them. He spurns the café's exotic specialties as 'filthy foreign food', pointing out 'that he thought of himself, nowadays, as, well, British' (267). Hypocritically, he derides the same claim in others, though. When the two Sufyan sisters empathise with him, he haughtily refutes their claim as false: 'But they weren't British, not in any way he could recognize' (267). In his single-minded pursuit of cultural purity, Chamcha disdains the fertile possibilities of hybridity. Ironically, his self-defence reads more like an act of unwitting self-indictment:

> Had he not pursued his own idea of *the good*, sought to become that which he most admired, dedicated himself with a will bordering on obsession to the conquest of Englishness? Then how cruel these fates were, to instigate his rejection by the very world he had so determinedly courted; how desolating, to be cast from the gates of the city one believed oneself to have taken long ago! – What mean small-mindedness was this, to cast him back into the bosom of his people, from whom he'd felt so distant for so long! (265).

According to Lucretius' model, Chamcha believes himself to have undergone, through acculturation, an irreversible change of essence. But his old self resurfaces in the memory of his native Bombay, releasing his repressed Indianness and puncturing his anglicised self. Not for him Ovid's tenet that one could 'adopt…ever-varying forms', that adaptation is a process of intercultural translation and negotiation in which essences interpenetrate, change shape yet remain the same, though 'stamped with new designs' (285).

Rushdie favours the polymorphic malleability of Ovid's model, in which nothing is lost, but continually enriched by means of selective continuities, so that old selves evolve into new syntheses. Chamcha's idea of '*the good*' is qualified and chastised as a virtual suicide of his old self, whose ghost haunts him in the othering gaze of the majority. Nor is cultural imitation entirely condemnable, as mimicry can be a means of survival or of subversive contestation of authority. Evil, in Rushdie's philosophy of hybridity, is the character's belief in the ascendancy of one culture over the other, which perversely endorses the hegemonic discourses of colonialism. Chamcha goes for the extreme of acculturation rather than seeking the balance of assimilation, and his absolutism is chastised by a demonstration that his repressed Indianness still sets him apart from the Englishness he pursues. But he is unable to interpret his predicament in an honest way: 'Either I accept Lucretius and conclude that some demonic and irreversible mutation is taking place in my innermost depths, or I go with Ovid and concede that everything now emerging is no more than a manifestation of what was already there' (286). He does not blame his misfortunes on his misplaced bid for identity, but on his angelic counterpart Gibreel, who is everything Chamcha is not, that is an Indian assuming his ethnicity without inhibitions.

Chamcha's grotesque bedevilment evokes Bakhtin's analysis of the carnival king. His carnivalesque disguise defies the constrictive laws of the real – birth, parentage, nationality and cultural inheritance – creating a fantasy of being and belonging based on a reversal of power positions. His carnivalization of identity does not derive from oppositionality or subversiveness, but from his ideal of cultural hegemony. The carnival mask bearer assumes a new identity in full awareness of his real identity, whereas Chamcha seeks to dislocate the very essence of his real self. He crowns himself as a carnival king in earnest belief that he *is* the king. He is punished by being brutally unmasked and treated as an impostor. Thus, despite the differences between the politics of carnival identified by Bakhtin and the motivations underlying the carnivalesque universe of Rushdie's text, the denouement is the same. Chamcha becomes indeed a parody of himself. Forced to mingle with the migrant community from which he has tried to extricate himself, he becomes, by an ironic twist, the very embodiment of their avenging demon of redemption. This ironic reversal illustrates Bakhtin's definition of the crowning and uncrowning of the carnival king as a 'dualistic ritual' celebrating 'the very nature of replaceability' (Bakhtin 1984: 124-5).

Eventually, Chamcha is granted a second chance to reinterpret his identity. His own redemption resides in the reconciliation of his past and present selves, with his Indian and English affiliations recast into a new mould. His monologic claim to identity melts in the acknowledgement of his hybridity. He is made whole by his acceptance of cultural syncretism. The death of his father forces him to contemplate his roots and the symbolic extinction of his original selfhood. The son's denial of his origins is expiated in a pious, if belated, reverence to his father. The bond rediscovered in their shared repentance reconnects Chamcha to his cultural roots and mixed background, to his condition as a cosmopolitan Indian, grafted on the cultural inheritance of two empires.

He marries his childhood sweetheart Zeeny, the catalyst of Chamcha's new sense of identity. Their union bespeaks his conversion to her philosophy of cultural eclecticism, his recognition of his dual cultural heritage. His Indian marriage is as much an affirmation of his origin as a celebration of fecund cultural impurity. His wife's theorisation of cultural hybridity and eclecticism voices Rushdie's own philosophy of cultural syncretism, mirroring the essence of the novel as a 'book on the confining myth of authenticity'. It proclaims Rushdie's wariness of cultural authenticity, denounced as a 'folkloristic straightjacket' which ignores the 'ethic of historically validated eclecticism'. India's cultural mixture, with its 'national culture based on the principle of borrowing whatever clothes seemed to fit, Aryan, Mughal, British, take-the-best-and-leave-the-rest' (52-3), typifies the nature of all cultures. Any claim to cultural purity is equated to sheer 'fundamentalism'.

The multi-stranded texture of Indianness – or of any other cultural identity, for that matter – is propounded throughout Rushdie's fiction. His writing exults in the cultural mélange and versatility underlying what Saleem Sinai of *Midnight's Children* calls 'the Indian talent for non-stop regeneration'. This description applies not only to Indianness, but to Britishness as well. As there is no 'right way of being a wog', the novel suggests there is no right way of being British, or Indo-Anglian, or Anglo-Indian, as long as each conceivable identity – hyphenated or not – is assumed in full awareness of its redeeming possibilities.

BIBLIOGRAPHY

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Viking, 1988.

Al-Azm, Sadik Jalal.'The Importance of Being Earnest about Salman Rushdie'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. Fletcher, M. D. Rodopi, 1994.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Booker, M. Keith. (Ed.). *Critical Essays on Salman Rushdie*. NY: G. K. Hall & Co.,1999.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994.London: Routledge Classics, 2004.

Engblom, Philip. 'A Multitude of Voices. Carnivalization and Dialogicality in the Novels of Salman Rushdie'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. M. D. Fletcher. Amsterdam: Rodopi, 1994

Jones, Peter. '*The Satanic Verses* and the Politics of Identity'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. M. D. Fletcher. Rodopi, 1994.

Needham, Anuradha Dingwaney. 'The Politics of Post-Colonial Identity in Salman Rushdie'. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Ed. M. D. Fletcher. Amsterdam: Rodopi, 1994.

Sanga, Jaina C. *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors: Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy, and Globalization*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2001

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' THE LEAFY EYE

Clementina Alexandra Mihăilescu, Stela Pleşa
Assoc. Prof., Hab. Dr., "Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova

Abstract: The paper expands upon Lesley Saunders' volume of poems entiltled The Leafy Eye approached via Bachelard's aesthetic theory with a view to surfacing the genuine beauty of Rousham's landscape gardens and the poetic means employed by the poetess in order to reveal and enhance the local, natural order and the genius loci. The harmonious relation between unity and focus, frame and perspective, balance and contrast, panorama and detail, coherence and closure arises both from the superlative of the visible and of the hidden and it has been approached resorting to the function of the real and of the unreal, the most precious instruments for enhancing the transcendent of what can be seen and heard and the transcendent of what can not be seen and heard.

Keywords: Saunders, Bachelard, Leafy Eye, Rousham gardens, genius loci

Lesley Saunders' volume of poems entitled "The Leafy Eye" has used as source of inspiration the 18th century genuine landscape gardens situated at Rousham in Oxfordshire, England. The 'Foreword' comprises issues related to this background belonging to the 18th century when the "gardening mania" stood for the expression of the new "liberalised and more settled" (7) political and economic atmosphere that followed the English Civil War. The early 18th century British estates, endowed with gardens, were actually revealing and enhancing the "local, natural order-the *genius loci*", as Saunders posits in the Foreword. The meaning that emerged from these "landscaped estates" concerns the harmonious relation between nature and "man's design" (7) and it was England's successful economic life after the Civil War that made it possible.

Each garden was regarded as evoking an "Edenic paradise" whose value derived from "serpentines and meanders, cascades, basins, grottoes, evergreen trees and flowers" (7), cultivated for aesthetical reasons so as to enhance the owners and the visitors' cult for natural beauty and order.

Saunders also hints at the allegorical and mythical value of the gardens through the information that it has facilitated to the invited visitors the opportunity to experience "an allegorical journey, the soul's circular pilgrimage" into the "imagined worlds of Greece and Rome" (8).

In order to accomplish the balance between "unity and focus, frame and perspective, balance and contrast, panorama and detail, coherence and closure" (8), the most famous landscapists such as Charles Bridgman, Lancelot 'Capability' Brown, William Kent, John Vanbrugh, Henry Wise together with plants-men, gardeners, engineers, groundsmen, and various skilled labours "raised hills, re-routed rivers, dug lakes, sculpted valleys, planted small forests" or even uprooted ill-sited trees or the cottages that obstructed their vision of what was to become the beautiful gardens at Rousham, originally designed in the 1730s by William Kent for Sir James Cottrell Dormer.

The poem inspiringly entitled "Eye Catcher", tries to catch "the superlative of the hidden" (Bachelard, 118) in each and every stanza. The first stanza reveals this attempt as follows:

I have been trying all year
to trap the sky in a stack
but scrolling down the landlocked
valley I noticed there are
no paths leading from it.

Pierre-Jean Jouve defined poetry in close relation to the phenomenological issue of the soul and claims that it is "the soul that inaugurates the form" (in Bachelard, 15). Saunders' poem appears to sublimate the issue of form. Bachelard has approached "sublimation as upright compensation" (23).

For such an enterprise to be successful, Saunders has replaced "the function of the real" by the "function of the unreal" (28), through the author's aesthetic attempt "to trap the sky in a stack". The pair "sky/stack" suggests, in our opinion, "sublimation as upright compensation" (15).

Concerned with "the intimacy" of the substance of the sky, the "dimension of intimacy" (118) is alluded to through the assumption that "there are no pathways leading from it" in "the landlocked valley" to be known by the human being. Such an assumption takes us to the region of "superlative of the hidden" and Bachelard claims that in order to enter this domain we should leave "all positive assumptions in favour of the imaginary" (118).

The second stanza expands upon "the superlative of the hidden" in a rather unusual paradoxical manner:

I have been trying all day
to find the ark in the cloud
but an absence of trees is hiding
the evidence that anything
has moved or been hidden.

Saunders linguistically interrelates "the ontology of the visible" with "the ontology of the invisible" (207), of the "hidden", through the repetition of the verb "hide", firstly inserted at Present Continuous Tense in "is hiding", secondly at Present Perfect Passive in "(has) been hidden". Moreover, the syntagm "the absence of trees" as agent of the action of hiding suggests that the entire image should be taken "as some sort of reality of expression" (205). It does not belong either to the "psychological reality" or to a "psychological pulsation" because it has been aesthetically endowed with "the absolute of the image" (205), through the poetess' genuine game of imagination.

Saunders also activated the verb "to be" present three times throughout the stanza in "have been trying", "is hiding" and "been hidden". Following Bachelard's methodological constructs we assume that the last two verbal structures enhance "the transcendence of what cannot be seen or heard" (208), the latter however can be grasped through the fragile voice of the poetess induced as first person pronoun "I" in "I have been trying all day/to find the ark in the cloud". This image can be interpreted as "direct daydreaming" (196).

If the psycho-analyst is concerned with "denying sublimation" (197), Saunders, as a genuine phenomenologist, has created and assumed this image and aesthetically invites us to do the same thing.

The third stanza operates with phenomenological issues as follows:

I have been trying all winter
to look straight at the sun
but its waves are behaving
like dots that refuse to be joined
shouts carried off in a crosswind.

The attempt to look straight at the sun (which in Jung's assumption stands for truth) in winter, that means in the modern world charged with frozen values and aspirations, suggests the poetess' striving to find "a centre of being", the gardens at Rousham, characterized by some sort of unity of time, place and action.

The fact that its waves behave like dots that "refuse to be joined", like "shouts carried off in a crosswind" could be interpreted as standing for the refusal of "phenomenological essences to integrate themselves into the concrete" (Camil Petrescu in Noica 1991: 175).

The fourth stanza further expands upon phenomenological issues:

I have been trying all my life
to see beyond the horizon
but the one face I might recognise

as I round the corner to home
has turned to a weephole of light.

The image of the familiar face "turned to a weephole of light", while the poetess was trying to "see beyond the horizon", perhaps into one's past memories, through the word "horizon", suggests that essences as "non-reality have tricked in the realm of recollections" (88), making us wonder whether the facts or the emotions pondered over by the poetess really possessed the value granted by memory.

The image of the "weephole of light" distinguishes itself through the association of the real and the non-real. It is the conjugated effect of "the function of the real and the non-real" (88) that turns the face into a value that shines and trembles at the same time at the boundary between what is real and what is imagined.

The boundary between what is real and non-real, ascribed by Bachelard to the domain of the "psychology of poetic projects" (90), is examined by Saunders in the poem "Folly":

A bucket left out on a hill
to catch the milt of stars
A castle built in the air
An arrow sent by the eye
to light the blaze of straw
The worship of sovereigns
An acropolis set in a pasture
to best a beaten Spain
A village buried under a vista
A guinea to buy a black man
& garble him in gaudy turbans
A package tour of paradise
The preposterous price of tulips
on the Constantinople market
The catechisms of slippered feet
over convenient carpets
Apollo in a tunic of moss
A vision of Eden in a downpour

We, the readers, fond of Saunders' genuine images, feel as if we were experiencing full daydreaming, confronting ourselves with the interdiction of checking the validity of such images.

The first eleven lines are focused on dream objects, associated with the aspiration of making some of them come true : a "bucket let out on a hill" for catching the milt of stars, "a castle built in the air", "an arrow sent by the eye to light the blaze of straw", "an acropolis set in a pasture " so as "to best a beaten Spain", "a village buried under a vista", a guinea intended for buying " a black man and garble him in gaudy turbans" and the tulips sold on the Constantinople market at a "preposterous price".

In the last four lines, Saunders' daydreaming disposition is focused on religious and mythical experiences in order to show that intimate life experiences are a synthesis between Memory and the Will to permanently activate them under the form of "the catechisms of slippered feet over convenient carpets" or as "Apollo in a tunic of moss" associated with "a vision of Eden in a downpour". Bachelard wonders how the infinite variety of human experience could be better rendered and reaches the conclusion that it should be accomplished through the verb "to imagine", which is much larger than the verb "to live" (117). It seems that Saunders entertains the same conviction when she regards them all as "folly", abstracted from the realm of the real by those who can hardly accept the game of imagination and its effect on human mind and senses.

Bachelard's opinion that, imaginatively speaking, "the world gravitates around a value" (199), will be turned to good account by us in interpreting Saunders' poem "Acre":

They say that the vast Hungarian *puszta* is where
you can watch the earth curve, turning its stare on you

with monstrous horseman soaring through the haze,
shapes hosted on a cloud by a ghost-world on its journey
below the horizon.

The image of the Hungarian puszta is a spatial value characterized by an "innovating daydreaming" (Bachelard, 198) experience, being in turn "terrestrial and ethereal", the former through the presence of the nouns "earth" and "horseman", the latter through the nouns "shapes", "cloud", "ghost-world" and "horizon".

Saunders brings about a significant variation rendering the image of the Hungarian puszta functional both from a terrestrial and an ethereal perspective in the next lines:

Not just surveyors must struggle
with such immensities. If you shut your eyes you'd see
the sky gazing down through its fingers, a global mesh
of airways and contrails, crossed wires of conversations,
silver-foil streamers of the quarter-hours blowing across town
invisible traffic of everything electric, gaseous, sonar, astral
and when you opened them again the idea of fields
would earth itself gently as a hot-air balloon, not scaring
the longhorns or brimstones.

The specialized term "surveyors" is associated with the impersonal observer, the poetess' alter-ego rendered through the pronoun "you" that activates her daydreaming dispositions by the shutting of the eyes and by imagining "the sky gazing down through its fingers". Paradoxically, all of a sudden, the image acquires material connotations through such details as "a global mesh of airways and contrails, crossed wires of conversations, silver-foil streamers", further increased by the "invisible traffic of everything electric, gaseous, sonar, astral".

Saunders does not intend to abusively render modern scientific discoveries topical. She has imaginatively described them during her state of daydreaming which has allowed her to increase the meaning of the described entities in order to make us realize that she does not praise the exterior reality but intends to create "a centre of poetic interest, a centre of active gravitation" where the puszta, and the sky appear to be those values for the imagination to gravitate around.

The last three lines tackle the "idea of fields" that "would earth itself gently as a hot-air balloon, not scaring the longhorns or brimstones". The nominal structure "the idea of fields" suggests that Saunders' concern has been the inner space and such an image does not allow itself to be measured. Moreover, it changes and "would earth itself gently as a hot-air balloon" when the poetess opened her eyes again.

The last part of the poem is focused on what Bachelard would call "a certain reality, a certain truth of imagination":

An acre's *arable:* one man,
one horse one day; like the *kora* tuned to its own scale,
reckonable by the lie of the land, by the poor of the earth,
by the harps of ripened wheat, by the playing of all four wind,
by the carpets of light.

Bachelard's employs a twofold nominal structure genuinely articulated as "a certain reality" belonging to the realm of imagination. The extended nominal attributive construction "an acre's arable: one man, one horse, one day" refers to a concrete reality, whereas the simile "like the kora tuned to its own scale" reveals Saunders' dreaming disposition at work. For a short while she thinks of the acre "reckonable by the lie of the land, by the poor of the earth" and then she imagines it reckonable "by the harps of ripened wheat, by the playing of all four winds, by the carpets of light".

"Harps of wheat" and "carpets of light" bear testimony to Saunders' poetic capacity of creating genuine images which have been examined by us from a phenomenological perspective precisely because we can receive them as a "certain truth of imagination" (Bachelard, 218) rendered in a credible and inspired manner.

A certain "truth of imagination" merging with a certain truth of the heart reverberates in the poem "Walled Garden":

Leaning into the shadow of herself
She sees for a moment only darkness
Sparkling like loam in the strawberry beds
During the brick-warm hours after lunch
Feels with her fingers for smithereens
Of a round-faced story told in blue and white

The first stanza tackles the poetess' daydreaming disposition which reveals the fact that she feels lonely and upset "leaning into the shadow of herself", seeing only darkness "sparkling like loam in the strawberry beds". She is not content with the rudiments of a "round-faced story told in blue and white during the brick-warm hours after lunch" when "she feels with her fingers for smithereens of it". Saunders' state of daydreaming is conjured up in relation to the poetic universe organized and activated under the form of the "walled garden", the background for recollections orchestrated as follows:

Before it fell like a sky and all its china
Over the other side of the orchard wall
On to a heap of birdsong and thistles
Tossed there by gardeners busy with whitefly
But that was then and now she lets the sun
Stretch itself out like a ginger cat on her neck

The "story", rendered in the second stanza as "it", speaks about love and fate. The dramatic connotations of that past love story arise from the poetic suggestion that "it fell like a sky" and all its china, which stand for precious memories, were tossed by gardeners "over the other side of the orchard wall/ on a heap of birdsong and thistles". The image of the "walled garden" can be symbolically interpreted via Bachelard's aestheticism as standing for the "spiritual chest" (114), meant to keep memories intact. Unfortunately, it has not been the best refuge and the safest place. The lines: "but that was then and now she lets the sun/ stretch itself out like a ginger cat on her neck" suggest some sort of reconciliation with her past and her having surpassed psychological emptiness revealed through the formerly mentioned visible fact "of all its china" being tossed over the other side of the orchard wall.

We will further examine the poem via the "inside/ outside" dialectics, the walled garden representing her heart whereas the tossing of the memories depicted as "all its china" over the other side of the orchard wall as her will to abandon her daydreaming disposition. The transition from the interior towards the exterior is depicted in the next stanza:

While she goes on arranging vague memories
of child's flowers in what's left of a matchbox
a wilt of stitchworts chickweed eyebright
planted in a field of hay named timothy
the kind of thing you'd shyly take indoors
and leave on a chair for a favourite aunt.

The garden, be it interior or exterior, is a real value coloured by the flower imagery as the quoted lines have generously shown. It is further softened by the "tonality of light" (Bachelard, 89), within the last four lines:

But on seconds thoughts hoping to remember
before today is mislaid behind the house
that lights will soon be lit inside and remind her
that all this time she was needed somewhere else.

The "inside/outside" dialectics is activated in the line "lights will soon be lit inside", announcing that the poetess' ethos, her acting self is active, and profoundly aware "that all this time she was needed somewhere else".

The opposition "darkness/light", the former present in the first stanza, the latter in the last, can be related to "the mystery of things" (Bachelard, 171). It concerns the fact that the temporary value of the "walled garden" has been filled in with feelings mostly precious and well-hidden within ourselves. Consequently, the fate of the Rousham's Garden intermingles with that of the poetess, becoming a place of reflection and recollection that facilitates their mutual past to be brought into bold relief.

Phonologically speaking, the assonance of "I" has reunited "light, lit and time" with the former adjective "white" from "a round-faced story told in blue and white". Saunders' poetic embryo is grounded in the adjective "white" that multiplies itself to such an extent that the former darkness is completely replaced by "the lights that will soon be lit inside" transforming the "walled garden" into "the centre of being" permanently contemplated and activated by the poetess' active self.

The poem entitled "The Genius Loci" suggests a new poetic environment which allows the words to penetrate our thoughts and daydreaming after they have been aesthetically rounded up by Saunders. So, the "genius loci", the mathematical term that, according to New World Dictionary of the American Language, stands for "any system of points, lines, etc which satisfies one or more conditions",

would carry words like *thicket* and *covert*
to where a space has been waiting
midway between greensand and limestone
would stay long enough for moss
would wash the grime of depressions
in the white noise of ceremonial waters
could begin to imagine how sunlight
in the gold hoop of an eye
would muffle the racket of hooves
the distant passagiato and klaxons

The formerly quoted lines suggest a puzzle, a system of points and lines that satisfies the conditions of aesthetically combining the words so that the phenomenological reader could cope with Saunders' extensive and intensive imaginative devices. The first line is focused on the nouns *thicket and coverts* meant to be carried to a place that has imaginatively been created to long for them, located "midway greensand and limestone", eager to keep them there "long enough for moss". The logical and geometrical contradictions are surpassed due to the fact that "the Representation" of space and of the objects inserted within "is dominated by Imagination", or, as Schopenhauer claimed 'The world is my imagination" (in Bachelard, 179).

Puzzles are usually associated with childhood, but Saunders' poem is more than that. She helps us discover "the roots of affective psychology" (178). Psychology sets us free and encourages us to discover the inner beauty of the thicket and of the covert "midway greensand and limestone" where they can stay "long enough for moss".

The same "genius loci" can activate other psychological issues by washing "the grime of depression/ on the white noise of ceremonial waters". Bachelard expands upon the part played by the "psychologist of imagination who defines the positive characteristics of the image through the dynamic character of daydreaming and, as such, he is concerned with justifying the invention of a particular image" (181). The issue of the genius loci washing the "grime of depression in the white noise of ceremonial waters" is absurd unless we accept the fact that imagination is never expected to "confront an image with an objective reality" (181).

As such, the genius loci could naturally "begin to imagine how sunlight / in the hoop of an eye/ would muffle the racket of hooves/ the distant passagiato and klaxons".

Saunders' willingness to invite us to further continue the daydreaming created within this piece of poetry is illustrated in the next lines as follows:

should consider whether wisteria
of the parasol of plane trees

in a hurricane would arch closer to the heart
discovering more uses for the dark

The poetess continues to tackle psychological issues in close connection with the activities specific for the imagination which allow her to figure out the "wisteria of the parasol trees in a hurricane" "arching closer to the heart/ discovering more uses for the dark". Allusions to inner turmoil and suffering are well orchestrated by means of the rhyming pair "heart/dark".

The last lines prove that the activities of imagination are as good as those offered by perception when the system of points and lines offered by "genius loci"

would line its absences with tiny drab feathers
then slow-fill again with emptiness
which would take the shape of gratitude
cupped like flitted pools of eggshell
in a dell of weathered claggy hands
whose geography is blue-vein and mottle.

Such "excessive" (187) rather than exaggerated images offer a new entry into the world, helping us to imaginatively detach ourselves from it so as to better cope with the dissolution of psychological and emotional values rendered through the noun "emptiness" which reiterates the negative charge of the nouns "depressions" and "dark". The last two lines "in a dell of weathered claggy hands/whose geography is blue-vein and mottle" suggest the way Saunders has multiplied the points and lines offered by the "genius loci" projecting us into a psychological reality coloured by "weather words", such as "weather claggy hands/ whose geography is blue-vein and mottle". The mottling pattern suggests the fact that to imagine a garden in terms of intimacy is stronger than to experience directly its exterior beauties and sensory pleasures.

Intimacy increased by the action of imagining the garden issues can be never reduced to a diagram. On the contrary, the poetess as a subtle psychologist and an inspired imagist creates boundless values which, if they had been objectively described, would have led to the cessation of daydreaming. Saunders psychologically and aesthetically explains the emotionally charged entrance into the garden, in the poem "Visit" as follows:

Walk to the end
over the mown lawn
sprouting with stones.
Ease the timber over the jamb.
The half-light is gentle
on newcomers' eyes. Pull
the grille shut behind you.
Breathe the longevity of damp,
the weevily dust on the air.
Listen to the names in the wall,
the psalms of them, while you stand
in amethyst fire. Write
your signature on the foxed page
like the last line of a story. Some
leave a note in the box
as they go. Greet
your long shadow in the porch.

We will interpret the poem replacing the philosophy of the materially charged verb "to have", by the verbal structure "to have access to". The first three lines reveal the visitors' access to "the mown lawn/ sprouting with stones". The fourth line "Ease the timber over the jamb" can be regarded as an attempt to release the garden from its clear material boundaries.

The poetess gradually initiates us into the secret of the half-light that falls gently on newcomers' eyes and demands that we should "pull the grille shut" behind us, detaching ourselves

from ordinariness. Detachment also arises from our being asked to 'breathe the longevity of damp/ the weevily dust in the air".

Getting back to the first line "Walk to the end", it might sound like an invitation to finally the reach enlightenment, suggested in the tenth, eleventh, twelfth lines: "Listen to the names in the wall,/the psalms of them, while you stand/ in amethyst fire".

The intimate richness of the garden does not arise only from the admired scenery but also from the visitors' feedback: "Write your signature on the foxed page/ like the last line of a story. Some leave a note in the box/ as they go".

Bachelard claims that there is "an excess on top of a living image" (Bachelard, 109), and we have identified it within the last line: "Greet/ your long shadow in the porch". The attributive structure "long shadow" radiates communal and emotional connotations through the fact that once he or she has visited the garden, they will preserve strong recollections and will entertain the wish to reiterate the experience of visiting it again under the physical and spiritual pressure of continuing to listen "to the names in the wall, the psalms of them, while you stand in the amethyst fire". Perhaps the "amethyst fire" suggests "the communicative light"(Bachelard, 110) from within ourselves which permanently needs to be lit and preserved as a precious gift in order to help us enjoy listening to the "language of flowers", as it is implied in the poem which bears the same title and which goes as follows:

Yesterday the gardener with her leafy eye
and deft greenwork, and soon the roses
improvising under cover of bud, the furious
telephony of grasses between mowings,
a long sigh of apple-blossom holding out
in bad weather for sex with strangers,
sex and death and this year's green-stick
quick-ripening lucent larvae-children
skin and bone in stickleback ditches,
pipistrelles in the irreparable blue-dark.

The adverb "yesterday" apparently sounds mysterious in association with "the gardener with leafy eyes/ and deft greenwork", with the roses that are "improvising under the cover of bud", with "the furious telephony of grasses between mowings", with "a long sigh of apple-blossom holding out/in bad weather for sex with strangers".

The extended nominal structure "a long sigh and sex" of the apple-blossom might suggest that the "mystery" associated with it touches upon the destiny of the flowers of the apple-tree as well as upon the destiny of the entire nature while facing "blossom and decay". Decay is explicitly rendered in the poem through the noun "death", in the seventh line.

The nouns 'blossom" and "sex" further pave the way for contemplating the agents meant to bring about destruction and sadness, namely "quick-ripening lucent larvae-children/ skin and bone in stickleback ditches/pipistrelles in the irreparable blue-dark".

Two more agents are introduced in the next four lines:

Yesterday the *visitant* with her packets
of hay-fever, bee-stings, bonfires,
yesterday the *medicine-woman* with her rattle
and rain-making;

The consequences of the presence of the previously-mentioned agents of destruction are commented upon in the most inspired and sensible manner by Saunders invoking or better said evoking the "language of flowers":

and now the bell-flower,
wind-flower, these radiant invitations to the dance,
this unbearable weeping of mortal gods.

The syntagm "this unbearable weeping of mortal gods" shocks us into the awareness that the language of flowers radiates brotherhood and sympathy for the small emissaries of nature, for the

genuine “mortal gods”. It poetically suggests Saunders’ attempt to “paint first their beauty and then their shadow” (Bachelard, 93) using the colour of intense sadness while facing decay and death in the sublime realm of nature, perfectly exemplified by the Rousham Gardens.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, Poetica Spatiului, Pitesti: Editura Paralela 45, 2003
Saunders, Lesley, The Leafy Eye, London: Two Rivers Press, 2009

LE DIALOGUE DES CULTURES ET LA CULTURE DU DIALOGUE DANS LE MIROIR D'UNE AMITIÉ LITTÉRAIRE: PANAIT ISTRATI ET ROMAIN ROLLAND

Diana Rîngiog
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract The French-Romanian intercultural dialogue already benefits from a historical tradition. In this respect, an interesting case is that of the literary friendship between Romain Rolland and Panait Istrati. Our aim herein is to revise the landmarks of this collaboration, especially since Panait Istrati is rarely taught, if at all, in his native country (the university syllabi do not include his work, which is rather unfair), while in France his works are read, appreciated and subject to research. As for Romain Rolland, he used to be taught in highschool and relevant passages (e.g. "Musique et marteau") were included in students' textbooks. In this intercultural context, it also worth mentioning their correspondence, their mentalities, their education and all sorts of exchanges. The Westerner and the Easterner, they are two powerful and picturesque personalities in their own way.

Keywords : dialogue, culture, amitié, correspondance, friendship

En général, nous découvrons au-delà de l'enseignement à l'école Panait Istrati, car l'étude de cet écrivain n'est pas prévue par les programmes au lycée ou à l'université. Pourtant, le lecteur quelconque connaît le film *Codin*, inspiré par le texte du romancier ou bien le fait que Panait Istrati est un représentant de la ville de Brãila, comme Mihail Sebastian. Pour nous, la chose vraiment impressionnante est l'amitié, devenue légendaire, entre Istrati et Romain Rolland. La langue française les a étroitement liés et le Roumain lui est redevable pour sa carrière littéraire internationale. Panait Istrati affirme que son affection pour Romain Rolland a quelque chose de filial, il sent que son entrée dans la littérature française a été un miracle; mais c'est surtout le chaleureux accueil, plein d'humanité et de bonté, qu'il trouve en effet inégalables. Avec beaucoup d'émotion, Istrati évoque le moment où il aperçoit dans la vitrine d'une librairie la revue *Europe:* on pouvait lire avec des lettres clairement visibles *Romain Rolland: un Gorki balcanique*, et au-dessous son propre nom accompagné du titre *Kyra Kyralina.* (Istrati, 1985 a :131)

Une phrase est significative pour le fait que Romain Rolland incarne aux yeux de Panait Istrati l'Ami: «Prietene Rolland...Binecuvîntez aceastã zi care-mi îngãduie sã vorbesc – în timpul vieţii dumitale şi în faţa marei omeniri cu suflet însetat de sinceritate – despre prima fază a influenţei dumitale în viaţa unui om. E cea mai importantă între toate. Hotărîtoare pentru viaţa mea. Trebuia sã fiu mort la 3 ianuarie 1921, *din cauza unei erori:* aceea că nu ţi-ai lãsat adresa la hotelul unde poposişeşi "pentru o lungă şedere", cum spunea *La Tribune de Genève,* dar în realitate doar pentru douăsprezece ore.» (Istrati, 1985 a : 262)

Dans un ouvrage collectif paru à Iaşi (Foşalău, 2011: 103-116), il y a un beau chapitre consacré à l'écrivain – *Le spécifique dans la création française de Panaït Istrati,* rédigé par Brînduşa Ionescu. On y évoque la dimension du conteur inné, un conteur de l'Orient, «qui a créé une œuvre forte, libre, humaine, spontanée, réaliste, voire naturaliste.» (Foşalău, 2011: 103) Dans cette étude on insiste, en tout cas, sur la double qualité de P. Istrati, celle de *prosateur* et d'*autotraducteur.* Il donne souvent l'impression, surtout au début de sa carrière, de *penser* en roumain et d'*écrire* en français. D'où son effort de franchiser beaucoup de noms propres ou communs. Chira Chiralina (ou Kira Kiralina) deviennent en français *Kyra Kyralina, Galatz, Jalomitza, Grivitza,* mais aussi *oulitza* (au lieu de *ruelle,* adaptant le roumain *uliţă*), *moussafir* (au lieu de *visiteur*), *crâşmaritza*, pour *cabaretière*. (Foşalău, 2011: 111) Le problème est que, même

expliqués en bas de page, ou à la fin du texte, par un glossaire (par Istrati lui-même, ses correcteurs ou ses traducteurs), il y a certains mots intraduisibles (*mămăligă, plăcintă, sarmale, borş*), au-delà des tentatives de leur donner un équivalent en français.

Dans une lettre envoyée à Romain Rolland le 20 mars 1921 (Jutrin-Klener, 1970: 54), Istrati reconnaît ses doutes quant à la maîtrise de la langue française. «Croyez-vous que je me fais des illusions sur ma façon de m'exprimer dans une langue que j'ignore totalement? C'est parce que vous connaissez le langage inexprimable de l'Amour Universel, que vous m'avez reconnu.» Nous pourrions dire, que même arrivant à mieux connaître le français, l'inspiration de Panaït Istrati a été toujours puisée dans la terre natale, dans les traditions roumaines, dans le pittoresque de sa région cosmopolite de Brăila. *Les Chardons de Bărăgan* et *Les Haïducs* sont les plus représentatifs de ce point de vue. En effet, il y a un vrai mythe des chardons, de la bise, des saisons, tout étant vu dans laliaison profonde avec les gens. Dans *Le Nouvel Observateur* du 13 janvier 1969, on écrit que chez Panaït Istrati la légende et la vérité ne peuvent être dissociées, les deux forment le spécifique de son écriture. Par exemple, ses contes sur les haïducs. Les héros de Panait Istrati sont toujours à la recherche de l'impossible (on peut évoquer en ce sens la troublante histoire de Neranţula, dont le nom signifie en grec petit oranger amer, fleur et fruit à la fois, comme dit Romain Rolland aussi).

L'amitié Istrati-Rolland devient légendaire pour la dimension de *l'homme révolté* qui existe en chacun des deux écrivains. Tous les deux aiment la liberté, l'égalité des chances, l'absence de la guerre; par exemple, deux syntagmes connus du romancier français sont «guerre à la guerre» et «par la révolution la paix» (le dernier étant même le titre de l'un de ses volumes). En tout cas, Romain Rolland s'intéresse à beaucoup de choses, c'est-à-dire aux biographies des grandes personnalités artistiques (Michelangelo, Tolstoi, Gandhi), y compris du domaine musical (Beethoven, Haendel, etc.), mais aussi aux révolutions de toutes sortes (comme c'est le cas de celle de Griviţa, en Roumanie). Rolland condamne avec véhémence la guerre, le danger nazi, l'abus, en général, sous toutes ses formes. Sa devise est «la vérité avant quoi que ce soit». Mais le public large le connaît surtout comme l'auteur de deux romans-fleuve: *Jean-Christophe* (1904-1912, dix volumes, prix Femina en 1905) et *Âme enchantée* (1922-1933). Il a également une grande passion pour le théâtre, surtout pour un théâtre populaire, loin de celui boulevardier. Il croit aux vertus de la paix et de la justice, à la fraternité véritable des peuples, donc une amitié comme la sienne avec sa philosophie de vie. Le fait d'avoir vécu 24 ans en exil en Suisse est aussi significatif pour sa vision sur l'humanité.

L'année 1925 a été celle de l'anniversaire de 60 ans de R. Rolland (1866-1944) et ses amis ont eu l'initiative de réaliser un volume qui rend hommage à l'écrivain, *Liber Amicomon Romain Rolland.* Istrati fait, lui aussi, la confession de son amitié pour Rolland dans le texte *Les trois phases de mon Romain Rolland.* (lettre à R. Rolland, le 9 juin 1925) Le romancier reste inoubliable pour le «vent de liberté», «souffle de toute vie», que son personnage fameux, Jean-Cristophe Krafft, incarne à jamais, le musician allemand suggérant par son comportement, par sa philosophie de vie, l'espoir d'un monde réconcilié, harmonieux, qui puisse vaincre les vicissitudes de l'Histoire. Par son personnage, Rolland propose l'image d'une France complémentaire à l'Allemagne, l'idéal d'une humanité seraine. D'ailleurs, pour concevoir son héros, l'auteur valorise ses propres expériences d'études (École Normale Supérieure), de lectures formatrices (Goethe), de préférences musicales (Beethoven). En plus, en les années 1910, Romain Rolland partage avec ses lecteurs l'héritage d'une pensée humaniste, de l'espoir au pogrès des peuples.

Dans un beau livre du critique littéraire Mircea Iorgulescu (2011:123), nous découvrons un écrivain qui est l'Ami par excellence: pour lui, le Beau n'existe pas en absence de l'Amitié. «Celui qui admire tout seul un paysage, qui lit tout seul un livre ou écoute tout seul une symphonie – sans que son ami lui manque -, ceui-là n'admire rien, ne lit rien et n'écoute que les cris de son propre orgueil nigaud. […] L'art et la pensée – sans lesquels la vie ne serait qu'une lamentable nuit de prison – sont poussés par l'amitié vers les sommets les plus inaccessibles.»

Une telle amitié nous évoque une autre, de l'époque de la Renaissance: celle qui existait entre Montaigne et La Boétie. L'auteur des *Essais* a reçu une magnifique preuve de générosité de la

part de son ami qui, avant sa mort précoce, lui a laissé toute sa bibliothèque, l'héritage le plus précieux, en effet, pour un homme de culture...

Quant au Roumain Panait Istrati, c'est toujours Mircea Iorgulescu qui nous parle d'une facette moins connue de l'écrivain. Sa vision est que la littérature de Panait Istrati est une «réécriture de son existence». (Iorgulescu, 1986: 76) En plus, dans sa monographie *Panaït Istrati, un chardon déraciné*, Monique Jutrin-Klener a remarqué au passage l'importance des lectures de P. Istrati dès l'âge de l'adolescence: «Les lectures qu'il fit entre quatorze et dix-sept ans l'aidèrent à formuler la révolte qui grondait en lui. Grâce aux traductions parues dans les éditions populaires, il découvrit les grands auteurs russes et français: Tolstoï, Dostoïevski, Gorki, Balzac, Zola, Maupassant…Stimulé par de tels maîtres, il se mit à rêver un monde meilleur, une société plus juste.» (1970: 32)

Panait Istrati est un auteur qui regarde souvent dans le miroir de sa conscience, de ses souvenirs, de ses espoirs. *L'autoréflexivité* est un trait fondamental de son œuvre. Adrian Zograffi est un *alter-ego*, un «double diégétique de Panaït Istrati», selon la formule d'Elisabeth Geblesco. Dans son livre *Cum am devenit scriitor.* l'écrivain évoque beaucoup de moments de sa vie, son enfance heureuse, vécue en pauvreté, auprès de sa mère, une simple blanchisseuse, qui l'avait élevé toute seule, surmontant de grandes difficultés. Il se rappelle aussi l'époque où, sauf la lecture et l'écriture, il n'était intéressé à rien. C'est le mérite de son instituteur, M. Moisescu, de lui avoir suggéré la voie de la littérature. Dès sa première jeunesse, P. Istrati sait qu'il a besoin d'un morceau de pain seulement, mais du monde entier pour son regard. L'horizon est toujours à gagner pour sa curiosité de connaître, d'apprendre de nouvelles choses. C'est pourquoi la rencontre avec une autre civilisation est cruciale pour son destin. Un dialogue des cultures, voilà ce qui l'intéresse pérpétuellement, car le dialogue avec des gens appartenant à d'autres cultures est vital pour lui. La première lettre de Romain Rolland l'a aidé à «supporter de nouveau la vie» (Istrati, 1985 b: 261)

L'une des séries les plus touchantes de Panait Istrati est son souvenir remontant à l'âge de l'adolescence, lorsqu'il avait 15 ou 16 ans, et qu'il avait quitté la lecture des romans sensationnels, pour chercher la beauté de la vraie littérature. La question qu'il se posait alors était si l'auteur du livre a été ou non une bonne personne. Cette question a persisté quand il a commencé la lecture des *biographies des grandes personnalités.* Mais le problème de leur bonté était rarement abordé, ce qui était decevant pour Istrati. En effet, les biographes satisfaisaient la «curiosité sèche» du public, fouillant même dans le linge du décédé. Pourtant, ils ne disaient rien au sujet de l'amour de l'homme pour ses semblables. (Istrati, 1985 b: 270; notre traduction) Les valeurs essentielles pour l'écrivain roumain étaient, sauf la bonté, la liberté, l'esprit de justice, la solidarité, la modestie, valeurs qui se retrouvent dans ses textes de conteur oriental, dans une atmosphère enthousiaste et pittoresque.

Panait Istrati se souvient aussi de son grand regret en constatant que même l'illustre Lamartine ne soufflait mot en ce qui concerne la bonté. Pour l'écrivain roumain, en échange, la bonté est la plus importante partie de l'âme humaine. Il est à signaler également le fait que l'œuvre de P. Istrati touche, à son tour, le public large, suscitant l'enthousiasme des élites et des masses à la fois. Même le père de R. Rolland en est séduit et félicite son fils pour la preface de *Kyra Kyralina*, roman paru le 30 mai 1924 (Istrati, 1985 b: 328).

Certes, Panait Istrati lui-même était un spectacle dans la vie de tous les jours. Un Français, Philippe Amiguet, le caractérise comme une présence très agréable, dont la manière de parler était juste celle de ses livres, son langage étant parsemé de proverbes, de mots étranges, de maximes. Aucune déception au cas de Panait Istrati et son œuvre, bien au contraire, il y avait une unité parfaite entre l'auteur et sa création littéraire. Bref, conclut Philippe Amiguet, Istrati a incorporé son pays, sa langue, sa ville natale, ses croyances dans la carte littéraire du monde. (Istrati, 1985 b: 419-420)

Panait Istrati reste dans la mémoire de ses contemporains, des lecteurs d'aujourd'hui, comme l'écrivain errant, *vagabond de génie* (c'est même le titre d'un livre paru en 1968). Il y a aussi une association française «Les Amis de Panait Istrati», dont le président (entre 1969 et 1975) est Edouard Raydon, l'auteur du livre déjà mentionné. Nous retenons des personnages symboliques

de Panait Istrati comme celui de Cosma, le type du haïdouc, un héros impressionnant aussi par sa force physique, ce qui le rend légendaire, plein d'audace aux yeux du peuple. Pourtant, Cosma est vaillant et faible à la fois, dominé par ses actions pour défendre les opprimés du sort, mais aussi par ses passions, donc un personnage vulnérable, humain, comme tous ses semblables. Protecteur et tyran, généreux et autoritaire, Cosma incarne les ombres et les lumières de l'existence humaine elle-même, le destin de nous tous, finalement…

BIBLIOGRAPHY

Foşalău, Liliana (coord.), *Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne*, Iaşi, Junimea, 2011
Geblesco, Elisabeth, *Panaït Istrati et la métaphore paternelle,* Economica, 1989
Iorgulescu, Mircea, *Panait Istrati, nomadul statornic,* Ploiești, Karta-Graphic, 2011
Iorgulescu, Mircea, *Spre alt Istrati*, București, Minerva, 1986
Istrati, Panait, *Amintiri. Evocări. Confesiuni*, Bucureşti, Minerva, 1985 (a)
Istrati, Panait, *Cum am devenit scriitor*, Bucureşti, Minerva, 1985 (b)
Istrati, Panait, *Mes départs (pages autobiographiques)*, Paris, Gallimard, 1928; versiune românească de autor (postum): București Cartea Românească, 1940
Istrati, Panait, *Pagini de corespondenţă,* Galaţi, Editura Porto-Franco Muzeul Brăilei, 1993
Istrati, Panait *Trecut și viitor. Pagini autobiogafice*, Renașterea, București, 1925
Istrati, Panait, *Trei decenii de publicistică, Scrisoare deschisă oricui 1930-1935*, vol. 3, Bucureşti, Humanitas, 2005
Jutrin-Klener, Monique, *Panaït Istrati, un chardon déraciné. Écrivain français, conteur roumain,* Paris, Librairie François Maspero, 1970
https://matricea.ro/biografie-panait-istrati-o-viata-din-valtoarea-baraganului-la-prietenia-cu-romain-rolland/, consulté le 18 avril 2019

WALKING AUTOBIOGRAPHIES - A READING OF BODY STORIES ABOUT HIMSELF

Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, Victor BabeşUniversity of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: The body of each of us "embodies" in his lifetime the trace of our all lived experiences. From the least guilty muscle tensions to the various pathologies acquired over time, the physical bodies are built in walking (auto) biographies.
We propose a comparative reading of such stories of inner self, through a double paradigm interpretation of a cultural anthropology experiment, an exercise of narrative medicine, called the "memory of cosmic dance": first, from the outside to the inside and then changing the meaning.
DNA, the gene molecule of life, is the same for all species. The story of life is the story of the creative twins, the spiral, the braided rope, the stairs, the serpent or the dragon, etc., in a continuous movement, a prolonged, non-beginning and endless dance that permits perpetual renewal of matter.
Crossing mythologies, the rational symmetries of Aristotle and Descartes, some Freudian theories, anthropological interpretations or various symbolic geographies of the moving body, a group of 30 medical students, coordinated by an anthropologist and a theater director, meeting in a workshop, they experienced a different anatomy lesson: dance as the deepest expression of the soul-mind-body triptych and defined, by movement and word, as a healing relationship.

Keywords: human body stories, movement, narrative

Motto: ”M-am convins încă o data că – alături de metafizică – filologia (deşi în alt sens decât cel european) e una din fundamentalele aplecări ale spiritului indian.”
Mircea Eliade (1991: 27)

Dansul este unul dintre cei mai vechi și talentați *povestitori* ai lumii vii. Nu există ființă care să nu-și fi scuturat, unduit, recalibrat puținul ori multul ei corp, ca răspuns la vibrația, fie a sunetelor exterioare, fi a neliniștilor generate de chimia propriului corp.

Poveștile cinetice derulează dinaintea privitorului imagini pline de metafore subtile, dezvăluind uneori lucruri care nu pot fi spuse vreodată în cuvinte, unele dintre acestea nebănuite și neștiute de performerul însuși, surprinzându-i pe ceilalți și surprinzându-se pe sine.

În geografia locurilor (Boc-Sânmărghițan, 2015: 1-14) și în geografia biologică, ființa umană deține un loc aparte, unic prin realitatea intrinsecă a re(acoperirii) trupurilor care își găsește asemănare în unele puncte cu înșăși scoarța Pământului (Di Méo, 2017: 16). Cu alte cuvinte, corpul uman este un ”act de suprafață” (Di Méo, op.cit.): orizontal, îmbracă; vertical, descrie.

Dansul răspunde, dezvăluie, conectează (Kassing, 2014: 132). Prin dans comunicăm, celebrăm, înălțăm rugi, ne vindecăm, ne exprimăm din cele mai vechi timpuri. Posibil să fie aceasta una din formele prin care mesajul corpurilor subtile să ajungă până la noi, obișnuiți să considerăm text și să citim doar înțelesul înșirat al literelor. Principiu activ, spiritul, ”ligamentum animae et corporis” (Jung, 1994: 113), poate da corpului nostru sarcina de condei, capabil să descrie emoție în eter.

Continuând suita de răspunsuri la întrebarea despre corpul uman în înțelesurile studentului medicinist, am pornit un experiment narativ, realizat prin mișcare generatoare de text, un experiment pe care specialiștii canadieni l-ar numi ”cercetare-creație” (Lee, 2008: 1-6).

Desfășurător:

I. Corpul exterior. În-corporarea experienţelor trăite şi includerea spaţiul corpului într-un spaţiu exterior neutru şi delimitat cu trimiteri la dimensiunile sale patologice

Cadru: sală de gimnastică medie, ambient relaxant, lumină caldă învăluitoare, brodată în culorile mierii şi curgătoare ale lemnului spalierelor şi verdele cuminte, fără mari pretenţii, al mochetei;
Actanţii: un grup de 30 de studenţi medicinişti (25 de fete şi 5 băieţi, din anii I-III);
Coordonatori/facilitatori: un regizor-filolog, un actor-filolog, un antropolog-filolog

Alain Berthoz şi colaboratorii săi, cartografiind ”spaţiul omului” (2002), identifică, în principal, trei straturi spaţiale: fizic-exterior, cerebral, niciodată fals sau iluzoriu, şi un spaţiu trăit, cu menţiunea că, oricât ne-am dori uneori să o facem, acestea nu pot fi niciodată desprinse unul de celălalt. Ele trebuie, permanent, tratate împreună. Fiecare dintre noi este, deopotrivă, *privit* şi *privitor*, *obiect* şi *subiect*. Întruparea (într-o primă formulă, în-corporarea) experienţei trăite reuneşte în interpretare discursuri cognitive lingvistice şi antropologice (Teampău, 2010: 16-17).

Un medic de cinci simţuri, în hipocratică definiţie, un psiholog experimentat ori un antropolog obişnuit să decodeze ritualari (Godmann et al, 2003; Le Breton, 2013;), sau alţi specialişti din discipline înrudite (Odoul, 2013) vor şti, din primele minute, să citească pe forma corpului interlocutorului său cel puţin câteva din tristeţile traversate de acesta de-a lungul vieţii.

Corpurile sunt texte la purtător, sunt poveşti vii. Organismul ţine evidenţa experienţelor vechi structurate prin tensiuni la nivelul muşchilor (Di Meo, 2006/2017), transformând corpurile în autobiografii umblătoare. Prin mişcarea emoţională, se încearcă derularea firului istoriei fiecăruia dintre noi.

Dacă este vorba despre condiţia patologică, implicit starea de pacient, atunci ne regăsim în faţa unui dezechilibru, iar sarcina medicului este aceea de a media (lat. *medeor)* şi, în final, a remedia tensiunile (*re-medeor*), a participa la *vindecare.* Mai mult, dacă pacientul are probleme neurologice, acestea nu îi permit să formeze lanţuri de gânduri. Astfel, experienţele trăite, prezente în memoria celulară, se vor detensiona în mişcare şi se vor înşirui formând text coerent.

Am cerut, clasic, studenţilor prezenţi în atelier să identifice şi să numească una dintre fricile/ temerile lor cele mai profunde, pe care ar dori să o elimine din fiinţa lor şi să o scrie pe o un petec de hârtie, aruncat apoi într-un simbolic coş de gunoi.

”Tata, te-am iubit!”, au fost unul dintre primele bilete pe care le-am citit. Ce temeri au oamenii tineri, de aproximativ 20 de ani, cu acces la educaţie înaltă?

Iată câteva dintre acestea, de la numarul cel mai mic de raspunsuri similare către cel mai mare: *frica de a nu pierde pe cineva drag, de a nu fi răniţi prin cuvinte, de a nu cădea pradă vreunei adicţii anume, de boală, de a nu-i dezamăgi pe părinţi* şi, omniprezenta, *teamă de eşecgeneral.*

Dacă ar fi să comparăm situaţia dată cu literatura de specialitate (care asociază stresul provocat de eşec sau/şi secretele adânc ferecate în interior cu patologii specifice) am putea spune, iată, că 80% din viitorii noştri medici sunt potenţiali candidaţi la afecţiuni cardio-vasculare ori felurite acidoze.

Pasul doi, după această eliberare simbolică, s-a trecut la (auto)poziţionarea în spaţiul de lucru, cu participarea facilitatorilor de pe aceeaşi poziţie de jucător şi intrarea în joc. Privirea coordonatorilor a înregistrat trecerile, căutările, ezitările şi alegerile fiecăruia dintre noi, toţi participanţii. Zâmbete ascunse, surâsuri curioase şi fâţişe, umeri aplecaţi, paşi şchiopătând, priviri semeţe ori stinghere ş.a.m.d. s-au petrecut prin faţa noastră a tuturor, răspunzând comenzilor de lucru (mers normal, dans, plimbare, alergare, stop) tematice: dans în doi, declaraţie de dragoste, ne salutăm pe o zi o ploioasă, pe una însorită, imaginăm frica identificată la pasul I şi o exprimăm prin mişcare, imaginăm şi exprimăm bucuria etc.

Pe durata întregului experiment au fost schimbate adesea ritmurile sonore, de la muzică clasică, derulând epoci, ritmuri, trend-uri, la muzică pop-dance.

II. Corpul interior, memoria celulară – memoria arhetipală

Metafora: "Tu şerpe bălaur/ cu solzii de aur/ cu nouă limbe
împungătoare/ cu nouă cozi izbătoare/ să te duci la ea/ unde-o vei
afla...şi tu să n-o laşi/ până ce ea,/ mândra mea/ cu mine s-a întâlni/
şi îmi va vorbi..."
Descântec de dragoste [1]

Mersul, linia orizontală pe care acesta se întâmplă, presupune cucerirea spațiului. Mișcarea rapidă, saltul, vârtejul în cercuri concentrice al piruetelor desprind corpurile de sol înscriindu-le pe axa verticală a timpului și, din nou, având același sublim efect eliberator.

Un tango precum cel al lui Leonard Cohen[2], folosit într-un astfel de exercițiu, "echivalează cu o experiență terapeutică sub îndrumarea unui șaman amazonian"[3]. Această observație a conturat rapid, într-o imagine subtilă și continuă, îmbrățișarea pasională a celor doi protagoniști a unui tango senzual, cu spirala de ADN, în dublul său helix, matricea vie, cu simbolismul șarpelui în aproape toate culturile.

Indienii desana separă printr-un anaconda cele două emisfere ale creierului (Narby, 2005:57). În deslușirea lui Lévy-Strauss, *coatl* este un cuvânt ce înseamnă deopotrivă și *șarpe*, și *geamăn*. Așadar, citează Narby (2005: 62), "Quetzalcoatl poate fi interpretat atât ca *șarpe cu pene* cât și ca *preamăritul geamăn*". Mircea Eliade (1978, 1991, 1994) dedică studii speciale șerpilor cosmici și simbolisticii corzii, boșimanii din Australia cred că viața este rodul unui șarpe fecundator universal, iar în imaginile din mitologia egipteană, redate de Campbell, există reprezentări ale șarpelui divin, uimitor de asemănătoare cu elicea dublă de ADN. Din Amazonia până în înfrigurata Scandinavie, din Summer, Mexic ori Australia și până în bazinul mediteranean, acest zeu primar este o constantă prezență mitologică.

Cultura occidentală, la care ne raportăm și adesea ne supunem, s-a rupt, se pare, de acest principiu cosmic, în momentul raționalizării sale. Descoperirea lui Watson și Crick, din 28 februarie 1953, ADN-ul, nu a dat doar un impuls fără precedent științelor biologice și medicale, ci a confirmat, indirect, profunzimea unor cunoștințe ancestrale despre Univers, transmis de la o generație la alta, transformat în (multi)vers prin sunet, mișcare, imagine. Unduirea este imaginea facerii și a refacerii. Este rețeta terapeutică pe care dansul, indiferent de momentul și de scopul practicării sale, o prescrie.

III. Tripticul suflet-minte-corp, în relația de vindecare prin mișcare

Credința: "Cred în realitatea experiențelor care ne fac
să „ieșim din timp" „și să ieșim din spațiu""
Mircea Eliade[4]

Din punct de vedere socio-medical, cel mai important este nivelul trei, spațiul trăit, ca sumă de "intenții, credințe, emoții" (Berthoz, 2002).

Triada enunțată a sensibilizat dintotdeauna pe marii gânditori. Aristotel prezintă corpul uman ca fiind o simetrie rațională, desfășurată în trei direcții, fiecare având două sensuri opuse: sus – jos; față – spate; dreapta - stânga. Astfel, omul capată o dimensiune scăzută atunci când corpul său se aliniază la lume și una înaltă atunci când intră în ordinea naturală a Universului. Dansul face posibilă întrepătrunderea lumilor. Omul crește și descrește prin mișcare, care își are originea în sufletul său.

---

[1]Motto al romanului *Şarpele* de Mircea Eliade (1991)
[2]Dance me to the end of Love:
[3]A. G. studentă, medicină generală, anul I.
[4]*Încercarea labirintului*, p. 46

În gândirea aristotelică, mișcarea corpului (chiar forma sa) este expresia sufletului care-l traversează și este tradusă sub forma caracterului individual ce urmează regulile mecanico-fizice ale acelui corp.

Frânturi de materie se înghesuie și se împing unele pe altele în lumea carteziană fără vid, creând forme. Sufletul intervine și dă unitate trupurilor astfel constituite.

Înțelegem, așadar, că sufletul influențează actele mecanice și reflexele și, prin intervenția sa sublimă, le transformă în obiceiuri. De atunci și până în prezent, multe sunt teoriile și practicile care au încercat să argumenteze conlucrarea corpurilor subtile cu vehiculul plin, carnal, al trecerii noastre pământene (pentru a delimita doar epoci, dintr-o foarte lungă și complexă listă: Spinoza, Freud, David Le Breton, Bernard Andrieu etc.).

Astfel, tocmai aceste obiceiuri fac posibile terapiile prin: dans, mișcare, cuvânt (Parish, 2006). Folosindu-se de corp, mișcare și vorbire, harta caracterului, (care cartografiază cinetica fiecărui corp în sine), este dată de povestea întâlnirii trupului, prin sufletul și spiritul său cu evenimentele vieții (Greisalmmer, 2014). Forma corpului fiecăruia dintre noi este rezultanta înregistrării evenimentelor trăite. Altfel spus: mișcarea vindecă pentru că este expresia sufletului individual adus în comunicare vie.

În cele din urmă: chiar au trăit fericiți până la adânci bătrâneți ...

Povestea: ”Această furnică solitară nu va avea dreptate din pricina mea.” Daniel Pennac[5]

Pasul trei al experimentului transdisciplinar a solicitat participanților concluzia personală, în maximum zece rânduri scrise, în urma exercițiului de autocunoaștere prin mișcare. Redăm aici unul dintre răspunsurile primite:

”La început m-am simțit ca o portocală mecanică. M-am imaginat față în față cu o altă portocală mecanică și, fără să o gust, am știut că e foarte bună, plină de vitamine și de neprevăzut pentru că toate portocalele mecanice te duc într-o călătorie prin timp. Așa m-am simțit și așa mă și simt. Călătorind prin timp, dar acum ca o portocală vie și zemoasă. Eram foarte obosită înainte de a veni aici, eram după două cursuri grele: biochimie și anatomie. Mă simt bine acum și nu știu de ce, simt că, pe dinăuntru, zâmbesc.”[6]

Confirmăm interesul constant al multor studenți medicinişti pentru descifrarea metaforelor corpului și a expresiilor culturale ale acestuia. Întrebările, aprecierile și comentariile lor au făcut referire și la corpul prizonier, corpul țintuit în scaun de boală, la modul în care mișcarea ar putea scutura fricile existente și folosirea, atât cât se poate, a segmentelor mobile într-un dans, dublat de imagine și de cuvânt prin re-creare și permanentă adaptare a spațiului interior la spațiul exterior și la implicarea tuturor funcțiilor cognitive și sociale ale corpului.

Spațiul astfel transformat se ordonează, confuzia se risipește treptat, lăsând loc fuziunii (spațiilor mediului și corpului, în treceri succesive, din interior către exterior și invers), transfigurând mișcarea în cuvânt, ca și cum involuntarul corpului fizic ar fi rupt orice legătură de prizonierat a sinelui, rostind acum adevăruri eliberatoare:

”Mă simt ca atunci când eram mic și alergam vara prin ploaie. Cred că până și eu aș fi în stare să scriu două versuri că doar tot omul s-a născut poet!”[7]

BIBLIOGRAPHY

1. Alain Berthoz et al.,2002,*Les espaces de l’homme,*ebook, Kindle Edition
2. David Le Breton, 2013, *Anthropologie du corps et de la modernité,* Presses Universitaires de France, Paris

[5]Journal d’un corps, p. 20
[6]D. M. studentă, medicină generală, anul I, MG
[7]B.S. student, anul II, medicină generală

3. Diana Boc-Sînmărghiţan, "Metaphors Derived from Anatomic Terms in the Toponymy. Special Attention Paid to the Toponymy of Bistra and Sebes Valleys (Carsa-Severin Country), JRLS 7, 2015, https://old.upm.ro/jrls/JRLS-07/Rls%2007%2012.pdf, consultat în mai 2019
4. Mircea Eliade, 1978, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris
5. Mircea Eliade, *Erotica mistică în Bengal*,Jurnalul Literar, 1994
6. Mircea Eliade, *Șarpele*, V-V Press, Cluj-Napoca, 1991
7. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,* Dacia, Cluj-Napoca, 1991
8. Alan Goodman, Deborah Heath, M. Susan Lindee, *Genetic Nature-Culture, Anthropology and Science beyond the Two-Culture Divide*, 2003, University of California Press, P. 17, 42, 211-228, 272
9. Haguit Greilsammer, "La Thérapie par la danse et le mouvement : entre corps, mouvement et parole", *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 30 octobre 2014, Consulté le 23 février 2017. URL : http://bcrfj.revues.org/7364 , consultat în aprilie-mai, 2019
10. C. J. Jung, *În lumea arhetipurilor,* Jurnalul Literar, 1994
11. Gaye Kassing, *Discovering Dance*, Hardcover, 2014, Kindle Edition
12. Ga-Young Lee, "La peau : lieu sensible, lieu de mémoire, matière pour la danse", http://revel.unice.fr/symposia/corpsetsavoir/index.html?id=242, consultat în mai 2019
13. Guy Di Méo, "Subjectivité, socialité, spatialité : Le corps, cet impensé de la géographie" http://www.revues.armand-colin.com/geographie-economie/annales-geographie/annales-geographie-ndeg-675-52010/subjectivite-socialite-spatialite-corps-cet-impense-geographie, consultat în 2017
14. Jeremy Narby, *Șarpele cosmic și ADN-ul și originile cunoașterii*, *Șamanii stăpânii haosului*, Dao Psi, 2005
15. Michel Odoul, *Dis-moi où tu as mal, je te dirai pourquoi,* Albin Michel, consultată ca ebook, Kindle Edition, în 2018
16. Nina Parish, 2006, *Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux*,https://journals.openedition.org/textyles/409 , consultat în martie-aprilie 2019
17. Daniel Pennac, 2012, *Journal d'un corps*, Gallimard, Paris
18. Anneke Smelik, „A close shave: The taboo on female body hair", în Critical Studies in Fashion & Beauty, Vol. 6(2), 2015, P.233-251
19. Petruța Teampău,"Corp gândit, corp trăit. Ipostaze teoretice în științele socio-umane", în *Corp – artă – societate: reflecții întrupate* , volum coordonat de Laura Grunberg, 2010, https://www.academia.edu/4474801/Corp_gandit_corp_trait._Ipostaze_teoretice_in_stiintele_socio-umane, consultat ca pdf, mai 2019, pp 15-31

Notă
Cercetare efectuată în cadrul și cu sprijinul:
Ciclului de seminarii: "Ars et Medica, Vita Longa" (21-25 martie 2016/ 17-21 aprilie 2017), coordonator Gabriela-Mariana Luca, UMFT
Atelierelor: „Ce este și cum a apărut conceptul NEBM (Narrative Evidence Based Medicine)? – Inițiere în medicina narativă " și "Memoria dansului cosmic"
Atelierului: "Be smART, heal your heART!", (22.03.2016, UMFT), cu mulțumiri coordonatorului Simona Vintilă, regizor-actor, Teatrul Țache, Timișoara,

THE PROMINENT STRUCTURE OF THE NEWER NEW TRANSMODERNIST NOVEL

Ion Popescu-Bradiceni
Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract: Silviu D. Popescu is a novelist of the imaginary fascinated by the duality and the inverse in the mirror: the reflection is, naturally, a doubling factor. In this perspective, there is a revaluation of the mirror and the duplication; it is not to be surprising that the deduction and reversal are constantly used in the imaginary literature; a good example of deduction is provided by the Faulknerian novel (s.m.), but corrected by a reductionist exercise to the mystical, symbolic, semiotic essence.
"The author, I quote, retreats to the terrace behind the house to light a cigarette and meditate on how strange his story is."; as a matter of fact, I note in the quality of a critic of hermeneutic-symbological and mythological-archetypological analysis, a novalisian one (s.m.). When immersed into his thoughts so deep that they are viscous as pitch or honey, one admits that: "Sometimes I'm afraid of drowning in them. My fear of a bottomless water is instinctual. "But he is a gladiator with an insular consciousness who lives in two realities: in one he is excited, in the other one he is a pedestal of gold and sapphire (the image is parnasian / symbolic - n.m.); whilst Andrei's life - and that of the Author's himself who assumes Andrei character (either a leading or secondary character) as a participant in an egography - is like a collection of instant moments.

Keywords: metamorphosis, avatar, lecturer.

1. Noul nou roman transmodernist

Cu asemenea definiţii, dar şi cu altele, la fel de fulgerătoare, romanul „Dorinţa" este întemeietorul noului nou roman transmodernist. Metafora e sclipitoare, metonimică şi sinecdotică, e comprimată, comparaţia e trialectică, verbul explodează, substantivul e semiotic, adjectivul e hipnotic, litota e vârful de jar al Ţigării ş.a.m.d. Fiecare trop/ figură de stil/ fac parte dintr-un „interstelar" de simboluri şi arhetipuri, iar textura romanescă e arhitextuală/ intertextuală (Genette,), cu trimiteri bazate pe o vastă lectură şi pe o/ cultură la purtător paradigmaticosintactică aduse lejer/ firesc în pânza narativă: „Maestrul şi Margareta", „Discovery Chanel", „Descântec de ursit", „Wikipedia", „Tolkien: Stăpânul Inelelor", „Paulo Coelho: Alchimistul", William Blake, Woody Allen ş.a.

2. Floarea de lotus

Fiindcă Andrei se sinucide prin înecare într-un vis, ca să renască în celălalt, ca dictator absolut, al Consumatorilor de Lotus, general al Ordinului lor trebuie să-l avertizez pe (re)lector de acel tragism zguduitor din temelii. Dar ce este un lotus? E o plantă acvatică, rizomul de lotus fiind acoperit cu flori. Aproape peste tot în culturile vechi, coloana (pomul, stâlpul, arborele) este asociată fie cu un curmal fie cu un lotus sacru. E deci vorba de ciclicitatea vieţii. E deci vorba despre trecerea de la simbolismul pomului la cel al ciclului. Cultul ciclului lunar şi al corolarului său vegetal pare să fie tot atât de vechi ca şi cel al pomului. Metamorfozând pomul în cruce, Andrei transmută simbolismul xilic în ritual creator al focului. Pomul-coloană (Stâlpul Creaţiei la Silviu D. Popescu – n.m.) structurează totalitatea cosmică obişnuită a simbolurilor vegetale printr-un vector verticalizant. Pomul-coloană ne invită aşadar la o totalizare cosmică, dar punând accentul pe verticalitatea progresivă a cosmogoniei. Astfel că lotusul e dublul vegetal al lui Andrei ca autor al romanului al cărui personaj-scriitor este într-o lume în care se simte un orfan, un neadaptat. Citez: „Trebuie să recunosc că îmi place să scriu, îmi place să construiesc lumi imaginare… Poate de aia sunt, pe pământul ăsta, să scriu, iar eu îmi irosesc vremea încercând să trăiesc viaţa altuia ci nu pe a

mea". Aşadar modelul de roman proiectat de Silviu D. Popescu în eter e cel al constructivismului imaginar alteritar, orfic şi abia apoi narcisiac. (Popescu, 2015, in integrum)

3. Realitatea (im)perfectă

Dar pomul lui Andrei va fi însuşi hermafroditul-tip: Osiris mort şi totodată zeiţa Isis; Ashera e în acelaşi timp Dumnezeu tatăl şi zeiţa-mamă. Pomul va reprezenta cu uşurinţă produsul căsătoriei, sinteza celor două sexe: Fiul. Cele patru femei ale lui Andrei sunt căutate şi iubite spre a fi selectate pentru (re)refacerea Androginului. Pomul e aşadar simbolul totalitar în geneza şi devenirea sa. Yaggdrasil, pomul legendelor nordice, se înfăţişează cu aceeaşi atribute de cosmicitate, e arborele cosmic prin excelenţă care leagă cerul cu pământul, ale cărui rădăcini stau înfipte în inima pământului şi ale cărui ramuri adăpostesc fântâna cu apă vie.

Pe Osiris şi Iisis îi întâlnim în „Baltagul" lui Mihail Sadoveanu (Paleologu, 1978, p. 58 şi următoarele) ca biografie antropologică a lui Nechifor şi a Vitoriei Lipan. În „Baltagul" androginul îşi refăcuse unitatea primordială, iar sacrificarea masculului pune la încercare fidelitatea femelei. În „Dorinţa", finalul ne asigură că într-o altă dimensiune (precum în „Ieronim şi Cezara", romanul lui Mihai Eminescu cel mai recent, editat în premieră de Ion Popescu-Brdăiceni – n.m.) Andrei şi Elena îşi vor relua relaţia în doi „înaintea timpurilor", în ţara consumatorilor de lotus, în care mai fusese în postură de cruciat. Arta po(i)etică a romanului „Dorinţa" e schiţată inteligibil: „Floarea de lotus creşte nestingherită în apa rece şi alunecoasă în timp ce eu îmi pierd şirul ideilor şi mă plafonez tocmai la intrarea în templu… Intensitatea emoţiei şterge linia dintre dicţiune şi realitate şi îmi dau seama că trăiesc într-o caricatură nereuşită a unei realităţi perfecte. Puncte de suspensie mă despart de ea… Consumatorii de lotus sunt după uşă, în dormitor, şi mă privesc neîncetat, cu ochii ieşiţi din orbite, rânjind şi contorsionându-şi corpurile ireal de slabe şi străvezii… Consumatorii de lotus sunt poate alte feţe obscure ale persoanei mele care mă bântuie. Nu ştiu nici eu. Nu mai ştiu de câte ori am crezut că, în sfârşit, m-am trezit şi, de fiecare dată, mă regăsesc în altă poveste, mă cuprinde panica, văzând că nu pot rupe ciclul. Sunt un mare iubitor de vise şi de speranţe." Silviu D. Popescu îşi autodecriptează, autoreferenţial, cel mai firesc, propriul roman. (Popescu, 2015, in integrum)

4. Formula recodificată şi reconfigurată

Brusc realizez că romanul e scris de două personaje care-şi exercită dreptul auctorial. Există un Andrei autobiograf ionic, care-şi scrie „amintirile" ca şi Ion Creangă la persoana întâi. Ion Creangă ne dă drept cheie de intrare în partea a II-a a „Amintirilor…" sale celebra propoziţie „Nu ştiu alţii cum sunt…" (Creangă, 1968, 47). Silviu D. Popescu ne oferă o cheie netrasă la indigo dar cu atât mai indicială, introductivă în tehnica romanului său, care pare o rezumare a mai multor „aventuri, povestiri, aventuri imprevizibile" într-un supratot de arhetipuri, avatare, esenţe şi existenţe trăite între Stâlpii Creaţiei care „sunt hotarul de Nord al ţinutului său imaginar unde – precizează autorul-narator – timpul şi spaţiul sunt nedefinite, şi Consumatorii de lotus, după care descinde în subconştientul său abisal."

Formula lui Silviu D. Popescu e cumva recodificată şi reconfigurată la fel de lămuritor: „Nu ştiu nici măcar cine sunt sau de unde am venit. Nu ştiu unde vreau să ajung. Un singur lucru mi-e clar, şi anume că undeva am făcut o abatere de la drum…" (s.m.). Păi, abaterea e literatura prin excelenţă, ficţiunea ca atare, abaterea de la realitate prin „ţinutul imaginar" fie cel al subconştientului abisal fie cel al parcursului prin propria minte, pas cu pas(s.m.), cu o minuţiozitate obsedantă într-un timp contractat prea mult.

Dar există şi personajul-narator despre Andrei (deci persoană a III-a, dorică) dar care apelează şi la „armele" strategice ale corinticului/ antimimeticului (Manolescu, 2000, 722-733).

5. Bărbatul total diferit/ diferant

Ca metaroman transmodern, „Dorinţa" se bazează pe nişte personaje emblematice: autorul, cele patru iubite, Andrei ca narator şi Andrei ca autobiograf şi pe consumatorii de lotus. Aceştia din urmă sunt agenţi ai vieţii divine. Pe pereţii hipogeelor tebane se poate vedea o adunare de familie în

care viii şi morţii aspiră cu gravitate mirosul florii viorii, în gestul lor desfătarea amestecându-se cu magia renaşterii.

În finalul romanului lui Silviu D. Popescu, Andrei-autobiograful ne asigură că „în ţara consumatorilor de lotus" e un bărbat „total diferit". Ţara lotusienilor e una a frigului absolut, ca-n „Plumbul" lui G. Bacovia: „Stam singur lângă mort… şi era frig." (Bacovia, 1994, 5), ca-n stilul suferinţei bacoviene: nihilomelancolia (Simuţ, 1994, V) ori ca pe planeta Marte. Alternativa ar fi un anume Circul du Soleil: „Este un circ mistic, o legătură între prezent şi trecut. Iar eu trăiesc în trecut." (aici – Andrei-autobiograful şi autorul (narator-auctorial şi autoreferenţial – n.m.) se identifică, se suprapun, se confundă pur şi simplu. „În cadă", intervine eroul ionic, „o floare de lotus pluteşte în apa murdară de rufe, îşi trage nutrimentele din detergentul amestecat cu balsam şi mizerie." (Popescu, 2015, 78). E limpede că arhetipul lotusului, trecând prin etapa de anarhetip s-a epuizat în eschatip: ciclul se încheie şi specia se stinge spre a renaşte. „Monstrul compozit", Andrei, se dedublează într-o prezenţă demonică, care-l urmăreşte peste tot, în somn, în vis, în coşmar, ia forma unei bătrâne sau a unui bărbat bine făcut, iar el nu reuşeşte să-o facă să-i piardă urma. Îi simte respiraţia în ceafă şi îşi aminteşte foarte clar senzaţia de teamă primordială, de panică, de paranoia. Ca să scape de prezenţa aceea care îl urmăreşte în vis, de multe ori levitează într-un punct şi astfel acel rău nu îl poate atinge.

Consumatorii de lotus şi Consumatorul de realitate, dimpreună cu Cristina şi Elena, şi Eva, şi Ana, şi Roxana, şi Alex, şi Tudor, redevin deci punctul iniţial ca-n Scrisoarea I eminesciană: „Punctul-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumei,/ e stăpânul fără margini peste marginile lumii…/ De-atunci negura eternă se desface în fâşii…/ De-atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii…" (Eminescu, 1969, 529)

6. Astronomia şi ocultismul şi avatarurile

Scenariul romanului „Dorinţa" decurge spre resituarea în momentul originar generator, al propriului corpus dezvoltat arhetipal; când el rezultă abia în final, rezumativ şi teleologic, corpusul este eschatipic. Literatura lui S.D.P. este una şamanică? Ei, da. Episodul cu mersul la o ghicitoare este ilustrativ. Printr-un asemenea ritual, lui Andrei „i-ar fi plăcut să dispară pur şi simplu şi să se rematerializeze în Ursa Minor". În transversalia „Astronomia şi ocultismul", Andrei (cel prezentat de autor, doric ca un ignorant, ca orice orăşean modern, „îngropat" în profan) se înstrăinase de pulsul naturii, al pământului, de ritualurile ancestrale. Dar ştia că locul lui e altundeva, poate într-o altă galaxie-spirală. De altfel în acest subcapitol, Cristina îi observă lipsa de pe balconul din care cu un telescop cercetase cerul de la emisfera sudică la emisfera nordică, de la Coroana Nordului la Crucea Sudului.

Explicaţiile de subsol ale lui Silviu D. Popescu amintesc de „Ţiganiada" lui Ioan Budai-Deleanu (Budai-Deleanu, 1969, in integrum) ceea ce mă duce instantaneu cu gândul la caracterul epopeic al romanului „Dorinţa", în regim satiric, ironic, sarcastic, grotesc, tragic, dar şi uzând la „un exerciţiu secret prin intermediul căruia reuşeşte să îşi amintească lucruri din trecut" în care, poate, încerc eu, hermeneutul şi criticul total, să decid, ar putea fi, legarea strânsă dintre muzicile ambientale şi reveriile transimaginare (Popescu-Brădiceni, 2015, in integrum) şi alternative (Popenici, 2001, 53-66), căci, mai întâi autorul, apoi Andrei I, pe urmă Andrei II, pe urmă Andrei III ş.a.m.d. se lasă în Voia lor. Şi Andrei cel surescitat, şi Andrei cel cruciat, şi Andrei cel gladiator, şi Andrei cel în creierul căruia explodează o supernovă, şi Andrei cel excitat şi gasteropodic, şi Andrei: conştiinţa insulară, şi Andrei: scriitorul autobiografic/ autoreferenţial, şi Andrei memorialistul, şi Andrei autoobsedat sexual, şi Andrei cel ambiguu, şi Andrei adolescentul, şi Andrei misteriosul, straniul, ezotericul, magicianul, şi Andrei: zeul în carne şi oase, mereu încercând un ontologic şi fenomenologic dejà-vu, şi Andrei insomniacul ori coşmarescul, paranoicul ori panicul, şi tot încă pe-atâtea avataruri, toţi se cer imaginaţi în acelaşi film, derulabil după bunul plac al fiecăruia dintre ei (dintre noi? – n.m.) (Popescu, 2015, 16-17). Pasajul „Imaginaţi-vă" marcat cu litere cursive ar putea fi una din artele narative la care a recurs romancierul (de tip „râul timpului"/ „structura temporală",/ „în marea trecere"/ „cristalul magic",

„mit identitar", „I.A. Bunin", „Vladimir Nabokov", „Mircea Eliade", „J.D.Salinger" (Salinger, 2005, 27) etc.)

7. STOP CADRU: ars narativa

Silviu D. Popescu este o fire creatoare cu forţă Phoenix-iană, care interesat de taina morţii vrea s-o escaladeze prin rememorarea timpului trecut al vieţii. Protagonistul poveştilor din „Dorinţa" încearcă să restituie un trecut grav bolnav, făcând un efort disperat pentru a resuscita din fiecare avatar mai întâi propriul chip, apoi chipul femeii iubite, şi el avatarizat. „Să vedem" – ne îmbie autorul ca un şeic oriental sau ca un prinţ occidental: „Ana, femeia din trecut, Elena, femeia misterioasă de care Andrei se va îndrăgosti, şi Cristina, prietena lui; mai avem pe Eva, prostituata de lux. Ele pot fi reale sau pot fi simple proiecţii ale subconştientului lui Andrei… Elena, pierderea memoriei." Acest STOP CADRU revelează esenţa imaginarului lotusian, acela care ne relevă axa lumii, falusul, simbolismul bisexual sau sexual totalizator, dar şi imaginarea moralităţii, care se poate păstra pură şi intactă în mijlocul societăţii, şi a răutăţilor acesteia, fără a fi necesară retragerea în pustiu (Gheerbrant, Chevalier, 1996, 232).

Silviu D. Popescu îşi avertizează (re)lectorii că „în ţinutul consumatorilor de lotus, chestiile pragmatice nu contează. Nici timpul nu mai deţine controlul asupra lucrurilor. Suntem noi şi ei. La asta se rezumă tot. Noi avem tot, simţim mai real, visăm mai intrigant, ne îndrăgostim şi iubim mai intens, avem coşmaruri mai înfiorătoare şi utopii mai periculoase." Apoi Andrei se autodecodifică el însuşi: „Sunt un hedonist, un fel de profet mincinos al cărnii şi reveriei, al unui topos pe care îl caut de foarte mult timp, dar se ascunde de mine, se disimulează şi îmi tot scapă printre degete." Apoi se autodefineşte mai adânc: „Am rămas fidel religiei mele păgâne. Sunt fiul lui Pan. Da, mă fascinează pădurea atât de deasă şi profundă încât te aruncă într-un imaginar vâscos."

Proza „Dorinţei" este structurată pe reînvierea unei transrealităţi strălucitoare şi nemuritoare, opusă sinesteziei maladive, angoasei apăsătoare.

8. Structura proeminentă

Gabriela Duda ar pleda pentru faptul că trama epică ascunde un nivel simbolic, pe care fiecare cititor este liber să şi-l fixeze în ce registru al semnificaţiilor generale doreşte. Reprezentarea, ficţiunea dobândesc credibilitate şi propun cititorului un „adevăr" al lor, în primul rând pentru că acesta aderă la realitatea limbajului în care citeşte.

Textul narativ din „Dorinţa" propune, ca orice discurs creator de lumi alternative, un univers primar şi un univers secundar, poate şi încă un univers terţiar. Ontologia universului secundar, cel oniric (o mare parte din vreme eroul se scufundă în vis şi rămâne în el – n.m.) şi ficţionar se sprijină inevitabil pe cea a universului primar.

Aş putea sintetiza concluzia acestei succinte şi cam extinse demonstraţii, spunând că întotdeauna, ca buni cititori, ne bazăm înţelegerea şi acceptarea unui text narativ ficţional pe un sistem de fragmente de cunoaştere şi relaţii între aceste fragmente, mediate,în ultimă instanţă de limbă. De ce limbaj! Mai întâi acesta asigură de fapt relaţia de corespondenţă între cele trei universuri care, împreună, alcătuise structura proeminentă. Lumea ficţională din „Dorinţa" este această „structură proeminentă", atunci când ea se constituie (am văzut clar acest semn – n.m.) în acea structură dual㠄, în care universul primar (cel al oraşului Cluj – n.m.) nu intră obligatoriu în relaţia de izomorfism cu universul secundar (filmul cu instanturi – n.m.), dat fiind că acesta din urmă mai poate conţine entităţi şi stări de lucruri, care nu îşi găsesc niciodată corespondentul în primul univers, ci în cel terţiar (Cartea Călătoriei dionisiacoapolinice). Modelând realitatea, meta- şi transrealitatea, Silviu D.Popescu îi modifică spiraloid şi instantaneu traiectul dinspre prezent, ba înapoi în trecut, ba înainte în viitor. (Duda, 1998, 67-74).

9. Cauza „Cristalului Magic"

Să-l las pe Virgil Şoptereanu să-şi susţină cauza „Cristalului magic": care-i de fapt adevăratul chip al scriitorului răsfrânt în opera sa „Dorinţa"? Reflecţiile autorului despre momentul conştientizării propriei prezenţe în lume sunt scăpărări ale unei memorii orgolioase şi monstruoase?

Stihia pură a timpului poate purta stările superioare în cele patru puncte cardinale sau spre punctul iniţial al big-bang-ului reînfiinţator, al marii explozii (Weinberg, 1984, 22) a romanului românesc de azi şi de mâine? Spiritul timpurilor străvechi îi este lui Silviu D.Popescu mult mai apropiat decât cel al vieţii contemporane, în care se simte un pribeag într-o societate desacralizată sau un oaspete cam nepoftit? Ori un exilat… heidaggerian?

Aş situa romanul şi pe Silviu D.Popescu pe axa revoluţionarilor romanului „modernist". Acum ea arată, completată, astfel: Proust, Joyce, Kafka, Nabokov, Mircea Cărtărescu, Silviu D.Popescu (în acest sens „Dorinţa" fiind capodoperă transmodernistă). Istoria apare în ochii lui Andrei (dublura existenţială a autorului) lipsită de sens, în ea repetându-se fatidic aceleaşi coliziuni irezolvabile. Antinomia insurmontabilă între individ şi societate, reflectată în romanul „Dorinţa", se constituie într-o trăsătură fundamentală a noii scrieri recomandată României de azi şi de mâine, de Silviu D. Popescu. „Dorinţa" lui e un roman-eseu, un roman-doctrinar, un roman demonstrativ dar şi corporeal, căci, în lumea amintirilor lotusiene, segmentele care fragmentează „saga" vieţii autorului şi a personajului Andrei sunt unităţi de timp mari, metaromaneşti, cu intenţia de a ancora universul lor artistic în sfera realităţii concrete dar şi într-o irealitate imaginar-fantastică, ficţional-dicţională (Şoptereanu, 2006, 231). Brian McHalle (McHalle, 2009, 53-76) transvaluează câteva ontologii ale ficţiunii: heterocosmosul, vechea analogie între Autor şi Dumnezeu, lumile posibile, construirea socială a (i)realităţii, a zonei intertextuale, lumile în coliziune, liniile paralele, science-ficţionalizarea, fantasticul dislocat, realemele constrânse, istoria apocrifă, anacronismul creator, fantezia (an)istorică, lumi în curs de anulare, ceva străin de noi există, dar trebuie relevat, terţii excluşi-incluşi, cărările bifurcate, sensul absenţei finalului către regresul infinit, trompe l'oeil, bucle stranii sau metalepse, personaje în căutarea autorului, care trebuie să se întoarcă în text (Simion, 1981, 5-10). Silviu D.Popescu, năzdrăvanul „incantaţiei dacice", se refugiază pe „un alt atol", într-o „ţară îndepărtată", unde să găsească, precum Novalis „floarea albastră" (Novalis, 1980), după metempsihoze reiterate de ideea indestructibilităţii esenţei, statorniciei sale, în antiteză (trialectică din transmodernism încoace (Nicolescu, 1999, 5-171) cu schimbarea formelor, simetric şi ea eternă, deşi heraclitică (ca şi Novalis, Silviu D.Popescu este fascinat de elementul lichid al apei, de un univers în care predomină o sete violentă de depăşire a propriei entităţi prin infinită dilataţie; de un univers în care corpurile tind să se topească, să curgă, să se prelingă, uneori în subtile instituţii, să se sublimeze în vapori diafani).

Stilul erotomagic al lui Silviu D. Popescu este o sublimare a femeii, un elogiu adus mirabilului feminin. Iubitele lui Andrei (şi ale lui Silviu D.Popescu fireşte – n.m.) sunt toate sfâşietor de senzuale, ondulate, sorbitoare cu privirile, dezarmant de frumoase, voluptuoase, abandonânde dorinţelor primordiale ş.a.m.d. Te doare sufletul când citeşti, reciteşti şi iar rereciteşti acest roman.

Instead of conclusions. Fatal subjectivity.

I invite all readers eager for an exceptional romantic novel to find the time needed to devour its pages. "The Desire" is the complete, brief, all-encompassing novel that Eugen Simion would characterize as being expressly written for the reader, invited to become himself a collective character of the novel "Desire" (possibly doubling in balance the consumers of lotus - nm). I was introduced inside to perform my highly honourable function for me: to recreate the work, to act myself as a literature producer; recreating it, I have highlighted details, which the author did not even think about. By acquiring the idea of productive reading, the (meta) and (trans) essay results (Simion, 1981, 417-421). An interpreter, unstuck from the archilector (lecteur pluriel - Riffaterre, 1971), but already rehabilitated as solitaire, the article has two layers: heuristic, however, to the extent that as its author I mapped the text by several methods both analytical, hermeneutic, under the initial impulse of the idea of an objective filter in my fatally subjective interpretation.

În loc de concluzii. Fatala subiectivitate

Îi invit pe toţi cititorii dornici de un roman excepţional de dragoste să-şi găsească răgazul necesar devorării paginilor sale. „Dorinţa" este romanul total, succint, atoatecuprinzător, pe care

Eugen Simion l-ar caracteriza ca fiind scris expres pentru publicul cititor, invitat să devină el însuşi un personaj colectiv al romanului „Dorinţa" (eventual dublându-i întru echilibru, pe consumatorii de lotus – n.m.).

Eu am fost introdus înlăuntrul lui ca să-mi exercit funcţia extrem de onorantă pentru mine: de a recrea opera, de a mă purta eu însumi ca un producător de literatură; recreându-l, am scos în evidenţă amănunte, semnificaţii la care (poate) autorul nici nu s-a gândit. Însuşindu-mi ideea lecturii productive, a rezultat (meta) şi (trans)eseul de faţă (Simion, 1981, 417-421).

Interpret, nedesprins din arhilector (le lecteur pluriel – Riffaterre, 1971), ci abilitat deja dar solitar, articolul are două straturi: heuristic totuşi, în măsura în care ca autor al lui am cartografiat textul prin mai multe metode, şi analitic, hermeneutic, sub impulsul iniţial al ideii unui filtru obiectiv în interpretarea-mi fatal subiectivă.

BIBLIOGRAPHY

Jean-Paul Sartre: Existenţă şi adevăr; written and annotated by Arlette Elkhaïm-Sartre; Polirom Publishing, Iaşi, 2000;

Alexandru Paleologu: Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu; Cartea Românească Publishing, Bucureşti, 1978;

Ion Popescu-Brădiceni: Mihai Eminescu. O istorie frumoasă: Ieronim şi Cezara; Napoca Star and Cogito Publishing Houses, Cluj and Oradea, 2006; with a foreword by Mihai Cimpoi and an argument by Ioan Ţepelea; with a preface by Lazăr Popescu and a portrait by Theodor Codreanu;

Ion Creangă: Amintiri din copilărie; Tineretului Publishing, Bucureşti, 1908 (childhood illustrations by Constantin Baciu, edition cared for in 1950, by G.T.Kirileanu);

G.Bacovia: Opere; Fundaţiei Culturale Române Publishing, Bucureşti, 1994;

Mihai Eminescu: Poezii; Editura pentru literature Publishing; Bucureşti, 1969, critics edition by D.Murăraşu;

Silviu D.Popescu: Dorinţa; Napoca Star Publishing, Cluj, 2015;

Virgil Şoptereanu: Timpul artistic şi poetica memoriei; Paideia Publishing, Bucureşti, 2006;

Gabriela Duda: Introducere în teoria literaturii; All Educational Publishing; Bucureşti, 1998;

Eugen Simion: Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă; Cartea Românească Publishing, Bucureşti, 1981; therefore: Who's voice is it, where is the creator? What does it mean to exist, or to write for an autobiographical literature novelist? What is the critics strategy? How does the profound ego and the superficial one behave and what is their relationship?; How does the rimbaldian „Je est un autre" apply?; Le Moi Pur et le zéro de l'écriture as a recovery of the being's totality; one writes in order to feel essential in relation to the universe; for the (re)reader everything is to do and everything has already been done (by the author – n.m.); the transcendence and immanence of the total ego; the total ego, the pure ego, the non-ego (the lotus eaters), the mythical ego (Andrei the pagan);

Novalis: Discipolii la Sais/ Heinrich von Ofterdingen; translation, introductive study and notes by Viorica Nişcov; Univers Publishing, Bucureşti, 1980;

Novalis: Între veghe şi vis. Fragmente romantice; selection, translation, preface, notes and comments by Viorica Nişcov; Univers Publishing, Bucureşti, 1995;

Michael Riffaterre: L'Enseignement de la littérature; Plon Publishing, Paris, 1971;

Basarab Nicolescu: Transdisciplinaritatea. Manifest; translation by Horia Mihail Vasilescu; Polirom Publishing, Iaşi, 1999;

Paul Valéry: Criza spiritului şi alte eseuri (see the essays „Prezenţa Parisului", „Studii şi fragmente despre vis", „Omul şi cochilia", „O cucerire metodică", „Criza spiritului"); translation by Maria Ivănescu; Polirom Publishing, Iaşi, 1996;

Henri Bergson: Materie şi memorie; translation by Cora Chiriac; Polirom Publishing, Iaşi, 1996;

Paul-Ludwig Landsberg: Eseu despre experienţa morţii; urmat de Problema morală a sinuciderii; translated from French by Marina Vazaca; preface by Jean Lacroix, postface by Olivier Mongin; Humanitas Publishing, Bucureşti, 2006;

– Brian McHalle: Ficţiunea postmodernistă; Polirom Publishing, Iaşi, 2009 (translated by Dan H.Popescu);

– Ştefan Popenici: Pedagogia alternativă. Imaginarul educaţional; Polirom Publishing, Iaşi, 2001, preface by Cezar Bîrzea;

– Ion Popescu-Brădiceni: Metodidactica şi metadidactica educării limbajului (C/S) II. Imaginarul educaţional – un demers inovator; Academica Brâncuşi Publishing, Târgu-Jiu, 2015; preface by Ladislau Daradici; postface by Eugen Evu;

– Mircea Cărtărescu: Nostalgia; Humanitas Publishing, Bucureşti, 2000;

– Gérard Genette: Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune; Univers Publishing, Bucureşti, 1994 (translation and preface by Ion Pop);

– Ioan S. Cârâc: Teoria şi practica semnului; European Institute; Iaşi, 2003;

– Mircea Eliade: În curte la Dionis; Humanitas Publishing, Bucureşti, 2004 (see the novellas Les trois grâces, În curte la Dionis, Tinereţe fără tinereţe);

– Franz Kafka: La métamorphose; traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte; Edition Gallimard, Paris, 1955;

– Marcel Proust: Swann; Prietenii Cărţii Publishing; Bucureşti, 1991;

– James Joyce: Portret al artistului în tinereţe; in Romanian by Frida Papadache; Univers Publishing, Bucureşti, 1987;

– J.D. Salinger: De veghe în lanul de secară; Polirom Publishing, Iaşi, 2005; translated by Cristian Ionescu (I quote a notable paragraph: 'What really knocks me off is a book that, after you finished reading, makes you wish that the author were a good friend and you could ring him anytime you would feel like talking to him' (p. 27); 'Imagine what it feels like to touch a woman and at the same time tell her about a guy that tries to kill himself. This couple really knocked me off'. (p. 115);

– Mihail Sadoveanu: Hanu Ancuţei / Baltagul, Minerva Publishing, Bucureşti, 1987; edition cared for by Constantin Mitru, historical and literature landmarks by Corneliu Simionescu;

– William Faulkner: O parabolă; translation by Mircea Ivănescu; RAO Publishing, Bucureşti, 2011;

– Mihail Bulgakov: Maestrul şi Margareta; translation and notes by Antoaneta Liliana Olteanu; Adevărul Holding Publishing, Bucureşti, 2011;

– J.R.R. Tolkien: Frăţia inelului; translation by Irina Horea; translation of the verses by Ion Horea; RAO Publishing, Bucureşti, 1999;

– Vladimir Nabokov: Vorbeşte, memorie. O autobiografie rescrisă; translation by Sanda Aronescu; foreword by Dan Grigorescu; Universal Dalsi Publishing, 1994.

VIRGIL TĂNASE THE FREEDOMS OF THE NOVEL

Iuliana Barna
Assoc. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: According to Virgil Tănase, the novel revolves in a world of letters just like a planet: it has its own course, its balance. Any intervention does nothing, but tears it off its sustaining gravity, only to cast it into a universal cataclysm.[1] Virgil Tănase's novel is different from the classic novelistic genre, the contract with its reader goes to the winds, the novel becomes writing, the story looses its intensity to the prejudice of form. In general, the modern prose lies under the sign of the sustainable human values, of the authentic origin identification which leads to a profound and real existence regardless of the purely sensory area.

Keywords:biography, novel, exile, totalitarian system

***Romanele mele sunt romane adevărate.*[2]**

Scrierea lui Virgil Tănase e reală, autentică, plină de atitudine, o scriere ce reuşeşte să exprime îndrăzneţ *„greşelile trecutului"*. Arhitectura romanului ascunde, şi totodată relevă, un scriitor prolific, un spirit integrator, care are aspiraţia şi vocaţia de a surprinde totul: epoca în care trăieşte, spiritul lumii din care provine, sufletul uman.

Dacă ar fi să conturăm în câteva cuvinte romanul *Zoia,* comparându-l cu celelalte scrieri ale lui Virgil Tănase, am spune roman total: *cronică a epocii totalitare obţinută prin radiografia câtorva biografii reprezentative, un bazar epic în care policier-ul, romanţul sentimental, invazia fantasticului şi oniricul se îmbină cu eseul.*[3]

Zoia poate fi şi un tratat metaforic asimilat discret de un roman cu accente onirice. Virgil Tănase este un adevărat maestru: autoreferenţialitate, intertextualitate, amestec al vocilor narative (...), iată profilul unui scriitor deplin. După modelul lui Ţepeneag, autoreferenţialitatea în textul lui Virgil Tănase pare mai degrabă reflexul dorinţei de *putting together again,* decât procedeu textualist sau postmodernist.[4]

„Zoia este romanul celei de a doua jumătăţi a secolului XX din care s-a născut, nătânga, şchioapa şi deja bătrâna, lumea noastră de azi".[5]Autorul concepe o cronică a unei epoci, România postbelică, analizând cu minuţiozitate destinele unor generaţii a căror morală oscilează între sentimentul binelui şi imperativul supravieţuirii. „Zoia se înscrie în aceeaşi aventură a căutării şi transformării romanescului, specifică scrierii lui Virgil Tănase, care niciodată nu adoptă o formulă anume sau un anumit gen al romanescului".[6]Romanul se doreşte a fi un *Cosmos* închegat cu oameni proveniţi din medii şi epoci diferite, dar care, parcă trăiesc acelaşi destin: „Sunt personaje care se găsesc la sfârşitul anilor '30 în Germania, altele care-şi fac studiile la Moscova în anii '50. Intervine şi Parisul. M-am aflat deci în faţa unui proiect complex. Nu cred însă, că mai pot scrie astăzi romane-fluviu de genul *În căutarea timpului pierdut* sau cel ilustrat de Roger Martin du Gard cu *Familia Thibault.* Nu zic *Război şi pace".*[7]

---

[1]Virgil Tănase, *Ma Roumanie (România mea)*, EDP, Bucureşti, p.146.
[2] Ibidem, p. 10
[3] Oana Soare, *Universul epic al lui Virgil Tănase*, **Caiete critice,** nr. 10/ 2013, p. 86.
[4]Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de Hârtie. Eseu despre exil,* Editura Aula, 2003, p.125.
[5]Virgil Tănase, *Zoia*, Editura Allfa, Bucureşti, 2003, p.706 (versiunea franceză a fost publicată în 2009 de Editura Non Lieu).
[6] Oana Soare, *Romanul- scoică. Zoia.,***Caiete critice,** nr.9/ 2005, p.13
[7]Constantin Coroiu, *De vreme ce Caţavencu „a intrat în pământ", el trebuie să iasă din pământ*, Dialog cu regizorul şi scriitorul Virgil Tănase, în**Convorbiri literare**, Anul CXXXV, Nr.12 (72), decembrie 2001, p.5.

Cu o intuiţie artistică de invidiat, Virgil Tănase realizează prin mixtura de stilistic şi lingvistic o adevărată metaforă narativă. Prozator trecut prin experienţele anilor '50, '60, adică anii Noului roman, caută să elucideze prin intermediul unor împletituri epice labirintice misterul care a condus la sudarea mai multor destine posibile de aceeaşi individualitate.

Personajele romanului Zoia sunt construite, după cum însuşi autorul afirmă, din bucăţi *ale minţii umane*, oamenii cunoscuţi sau inventaţi: astfel în anii cincizeci facem cunoştinţă cu Mircea, activist de partid, comunist, „înşelat în utopia *sa"* [8]care sfârşeşte tragic, ucis sau *sinucis* cu grijă de alţii; Ana, soţia sa, şi ea sindicalistă de prim-plan, moare convinsă de legitimitatea crezului său; Irina - sora lui Haralamb, *măcinată încă de tânără de malaxorul vremii*, plină de lecturi, de maxime si de poveţe*, un fel de personaj coborât din "Fizicienii" lui Durrenmatt,*[9]şi care, în final, devine prizoniera nebuniei. Anii şaptezeci aduc în centrul atenţiei pe Haralamb, iubitul Zoiei, care pare a fi, până la un punct, un fel de dublură a autorului (subl. mea)– „este scriitorul venit din Est şi folosit, într-o parte de o propagandă rudimentară, iar în alta, de media perisabilă şi strict publicitară, de fapt şi de drept două faţete ale aceleiaşi reţete ideologice, îndreptată una contra alteia". [10]

Şi iată că în anii optzeci, o descoperim pe Zoia, un personaj atipic, care intră în scenă ca în orice roman bun, prin acumulare de secvenţe şi de referinţe: „Este un personaj feminin important al romanului. Mama ei ajunge în mişcarea comunistă în anii '40 şi se sinucide în '57. Şi-a botezat fata Zoia, pentru ca atunci când ea va fi mare să aibă un rost, un viitor. E ca un semnal. La un moment dat personajele mele discută şi, în discursul ei, Zoia, care a plecat în Occident, afirmă că tot ceea ce s-a întâmplat este o nemernicie, o ticăloşie. Mama ei îi dă următoarea replică: *Da, am căzut de foarte sus, am avut de unde cădea…*"[11]

Zoia apare la început ca o fiinţă răsfăţată, o zăpăcită, o sadică, o fată de bani-gata din Vechiul Regim, odraslă de activişti- Ana sindicalista de prim-plan, Mircea- ilegalist mătrăşit de roţile revoluţiei bolşevice şi reabilitat, dar şi intelectual, fiindabsolvent de filosofie.Viaţa ei devine un destin părăsit, „o ficţiune cinică, un personaj ratat, invers bovaric, căutând o eliberare în lumea de neoane a Occidentului, lume care o refuză de altfel fără pic de eleganţă", căci ţara noastră este producătoare doar de „cereale, reacţionari şi artişti de avangarda".[12] „Asistăm la o perspectivă mereu relativizată de continuă *fugă* textuală, dar şi de veşnică fugă în cerc a identităţilor interschimbabile ale celor care privesc şi panoramează vertijul textual".[13]

Personajele suferă transformări majore; ele nu sunt ceea ce par la început: simple marionete. Scăpate parcă de sub controlul autorului, *personajele au capacitatea, puterea de a acţiona* .[14] Apar personaje anonime sau nu, cu rol de actori şi spectatori deopotrivă, care intră în spirala mişcătoare a textului pentru a descrie şi a-şi autodescrie poziţia, unghiul de observaţie, evoluţia. În spaţiul prozei, în amestecul de registre narative, poate fi sesizată o voce auctorială extrem de fină (autorul intră direct în text, tangenţial, discret şi abia perceptibil). Luând fiecare detaliu legat de naratorul romanului Zoia, putem să reconstituim cu prudenţă profilul acestuia: uneori rezervat, alteori implicat; uneori dă dovadă de luciditate, alteori se pierde în discursul epic a unor voci care retrăiesc şi stabilesc legăturile necesare între planurile istoriilor, motivând simetriile, elucidând simbolurile şi motivele. În evoluţia destinelor intervine în calitatea sa de martor şi de comentator[15], iar atunci când este nevoie suferă şi trăieşte alături de actanţii săi.

---

[8]Nicolae Iliescu,*Meseria de cititor. Viaţa de-a doua*, realizat de Nicolae Iliescu, în Ziarul **Cronica Română** din 6 martie 2006

[9]*Ibidem.*

[10]*Ibidem.*

[11] Constantin Coroiu, *art. cit.*, p.5.

[12]Nicolae Iliescu, *art.cit.*, 2006.

[13] Laura Pavel, *Dumitru Ţepeneag şi canonul literaturii alternative*, Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj – Napoca, 2007, p. 116.

[14] Marian Victor Buciu, *Virgil Tanase et le rêve inventé*, „Seine et Danube", nr. 6, Éd. Paris-Méditerranée, 2005, traduit du roumain par Linda Maria Baros, pp. 53-62

[15] Ion Vlad, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983, p.244.

„Complexitatea *cronicii* permite aruncarea în joc a mai multor personaje, fiecare cu poveşti diferite oferindu-ne un evantai de formule romaneşti cuprinse într-o scriere – un bazar în care genuri ca policierul, romanţul sentimental, romanul oniric, satira se îmbină cu eseul şi tematica romanului obsedantului deceniu. Romanul constituie cronica unei epoci şi a unor destine; atât la începutul cât şi spre finalul cronicii, avem două radiografii onirice: coşmarul Anei care se închipuie linşată după revoluţie şi visul paradisiac al soţului ei căruia i se proiectează o nuntă cosmică cu iubita sa din tinereţe, moartă”.[16]

„Actorii” romanului practică cu o dibăcie patetică arta compromisului, încercând să se sustragă gravitaţiei istorice pentru care oamenii nu sunt decât nişte pietre rotindu-se fără noimă prin cosmos.

Poeticitatea însufleţeşte parcursul prozei, îmbrăcând-o în veşminte metaforice: *străzi şovăite, lumina ruginie de mătase veche, tălpile de tablă ale vântului, strălucirea vâscoasă a unui soare ofilit*. O boare onirică adie uşor şi plăcut peste scrierea bine echilibrată, excelent dozată, în care se simte deopotrivă suflul epic şi dramatic.

Un moment autobiografic

Zoia poate fi privit şi ca roman autobiografic, întrucât este un tip de scriitură cu funcţie explicativă prin raportare la realitate, la viaţă. Aşadar, scriitura şi viaţa sunt două lumi distincte, dar contigue. Avem de-a face, cu alte cuvinte, cu două lumi suprapuse, ce fiinţează într-un real spectacol. Din culise, autorul regizează spectacolul vieţii lui:

• Ion Brudea se duce la Paris şi se decide să-i facă o vizită prietenului său din copilărie, Adrian Moscovici care se exilase aici. (în Franţa Virgil Tănase locuieşte o perioadă în casa lui Dumitru Ţepeneag, scriitor român stabilit la Paris)

• Zoia se simte ca o bilă printre multe alte bile, azvârlită într-un biliard gigantic unde trebuie să supravieţuiască („Ca să pot trăi o viaţă de scriitor cât de cât adevărată a trebuit, bag de seamă, să-mi făuresc cărţile într-o altă limbă decât cea învăţată acasă. Nu sunt nici primul, nici ultimul, ceea ce înseamnă şi că nu e ceva peste puterile unui om. Dar şi asta e, până la urmă, o experienţă”…) Zoia este cel mai dotat dintre personaje; se poate inventa, adică îşi poate crea ceea ce scriitorul numeşte „legendă personală”[17].

• Viaţa lui Mircea devenită o simplă bucată de plastilină pe care pictorul o modelează în toate felurile şi chipurile, după nevoile partiturii sale şi care sfârşeşte trist, se sinucide (În România postbelică Securitatea supunea intelectualitatea: „Era, într-adevăr, îngrozitor. Până-ntr-acolo că într-o zi am cedat: Omorâţi-mă, nu mai pot. Dacă nu, o voi face oricum când ies de aici”).[18]

• Oana (personaj episodic) simte că viaţa ei este un tren care deraiază. (Pentru familia Tănase, Parisul era un spaţiu în acelaşi timp luminos şi obscur. Scriitorul se loveşte de o realitate dură a exilului: „Ne lipseau toate cele (…) E înnebunitor numărul de lucruri care pot să-ţi lipsească atunci când te afli într-o casă goală: de la ciocan la ac, de la un capăt de sfoară la o perie. În fiecare zi descopeream un nou obiect uzual care ne lipsea, cât despre bani… ce să mai vorbim! Ani în şir n-am avut pat şi dormeam pe podea pe o saltea de burete”.[19]

• Haralamb este *dublura autorului,* personaj care redă amănunţit momentul ce l-a determinat să alegă calea exilului.[20] „A hotărât deci să publice ultimul text pe care Haralamb îl scrisese înaintea plecării din ţară. …La solicitarea unei edituri din provincie care-i propusese un avans interesant, Haralamb reluase şi dezvoltase o povestire a cărei primă versiune data din anii studenţiei. Ca de obicei, Haralamb, bun meseriaş, construise o situaţie dramatică în măsură să ne ţină cu sufletul la gură. Pe de altă parte, ***excelent stilist***, ştiuse să împănăze povestirea cu descrieri pitoreşti al căror rost era, însă, de a introduce pe nesimţite elementele narative de care avea nevoie şi care, atunci când îşi produceau efectul, de mult prezente în mintea cititorului, păreau de acum

[16]Oana Soare, *art.cit.*, p.13
[17]Ibidem, p.14
[18] Virgil Tănase, *România mea*, p. 44
[19]*Ibidem,* p.113.
[20] Acest episod ne este relatat în *România mea.*

fireşti. E adevărat că alegoria era cam transparentă şi simplitatea intrigii nu-i permitea dezvoltările simfonice din cărţile precedente. Datorită acestor două imperfecţiuni, care au un oarecare meşteşug, şi chiar pot părea calităţi, textul era uşor de citit şi producea un efect emoţional indiscutabil chiar dacă pretenţioşii găseau că sforile erau cam groase şi personajele prea schematice.

În momentul în care obţinuse paşaportul, Haralamb îşi spusese că ar fi poate mai bine dacă *romanul nu ar apărea în România* şi *refuzase modificările pe care i le cerea cenzura*, ferindu-se deopotrivă să solicite sprijinul celor a căror intervenţie i-ar fi îngăduit s-o publice ca atare. Nu fusese o idee rea: *cartea ieşea de sub tipar la Paris* cu o banderolă menită să-i dea de ştire cititorului occidental că este un privilegiat pentru că putea citi o carte interzisă dincolo de cortina de fier, într-una din acele ţări comuniste unde ***nu există libertate de creaţie***. (p.496) subl. mea

Haralamb făcea parte din acei scriitori consideraţi tineri pentru că de-abia începeau să se facă cunoscuţi profitând de dezgheţul ultimilor ani. Artişti al căror dosar nu era impecabil şi a căror opere nici ele nu puteau fi considerate ireproşabile din punct de vedere ideolog ieşeau, timid, din umbră.... *"*[21]

Dimensiunea onirică străbate drumul întregii cronici, fiind obturată de cea realistă, atunci când e nevoie. Pentru cititor, lectura se transformă într-un traseu plin de obstacole: abia a lăsat-o pe Zoia în patul lui Haralamb…(întâmplare petrecută în anii 70) şi trece imediat la urmărirea biografiei lui Ion Brudea (anii *obsedantului deceniu)*, părăseşte cu uşurinţă şi acest teritoriu şi se instalează la Berlin, unde tânărul Mircea (în anii 30-40) îşi continuă studiile. Pare a fi o cronică înşelătoare care mizează pe curiozitate lectorului, iar acestuia din urmă îi revine rolul să dezlege enigma: vorbim de vieţi paralele, de reîncarnări ale personajelor sau de personalităţi multiple ?

Pentru scriitorul Virgil Tănase nu contează în principal destinul unui personaj. Analizând scriitura, observăm că variantele pe care destinul le-ar putea avea, implică posibilitatea trăirii şi anticipării de fiecare dată a unui alt final. Dincolo de toate acestea, Zoia e o dramă care pune în cauză ideea însăşi de om.

Totuşi, am putea afirma cu certitudine că în conturarea traseului romanesc, scriitorul pleacă de la ideea că destinele noastre datorează foarte mult hazardului şi, în funcţie de presiunea circumstanţelor, am fi putut avea vieţi destul de diferite faţă de cea pe care o trăim. Fiecare istorie personală se repetă într-un alt timp sau loc (O excludere din partid în '57 la Bucureşti, iar în capitolul următor o excludere din partid în Franţa); sau acelaşi personaj se trezeşte la un moment dat într-un alt destin („Un personaj pe care îl imaginez că a rămas în România şi a trăit aici perioada '59-'70, în a doua jumătate a romanului îl descopăr ca şi cum el ar fi părăsit România după război şi ar fi venit la Paris în perioada respectivă.")[22]

„Zoia devine în conceptul criticii literare un roman scoică: o jumătate aparent liniştitoare, reconfortantă, credibilă în ordinea ficţiunii şi o alta onirică, luxuriantă, care bulversează destinele protagoniştilor.Fiecare personaj din roman se simte un obiect naiv, un bibelou a cărei fiecare trăsătură corespunde unei logici artistice fără nici o legătură cu cea a lumii noastre, aşa cum se întâmplă cu personajele cărora Cezanne le strâmbă anapoda braţul ca să echivaleze ansamblul, cărora Parmigianino le lungeşte peste măsură gâturile ca să le onduleze liniile, cărora Klimt le schilodeşte membrele ca să le integreze într-o figura decorativă". [23]

Un scriitor inventiv…**"**Pentru cel care a citit mai mult de trei romane ale lui Virgil Tănase, scriitor afiliat grupării onirismului estetic, sare în ochi dorinţa autorului de a nu înţepeni într-o formulă a scriiturii sau într-un gen anume al romanescului. S-ar părea chiar că oroarea sa supremă ar fi tocmai autopastişa şi, astfel, fiecare nouă scriere devine un alt pariu propus de un autor care nu oboseşte inventând, de fiecare dată, *un altfel* de roman."[24]

Virgil Tănase, abil constructor de ficţiune, un bun cunoscător al limbii române ("limba şugubeaţa cu gustul şerbetului de vişine"), „scrie un roman foarte expresiv despre anii recent încheiaţi: o cronică a celor două mari convulsii cunoscute de secolul nostru: totalitarismul – fascist

[21] Virgil Tănase, *Zoia*, Editura Allfa, 2003, p.127.
[22] Constantin Coroiu, *art.cit*., p.5.
[23] Oana Soare, *art. cit.*, p.15.
[24] Ibidem, p.13.

şi comunist, fiind obsedat de rapiditatea care a dus la succedarea celor două terori şi antrenarea la dramă a întregului continent, şi face astfel o radiografie corectă a societăţii în mers, fără nici un fel de concesie, dar privind totul cu detaşarea şi cu luciditatea unui intelectual adăpat la o cultură mare". [25]

Privită în adâncime, scrierea lui merge dincolo de autoreprezentarea condiţiei scriitorului sau a creatorului în genere. Ea se înalţă prin acea interogaţie obsesivă asupra menirii noastre în acest univers.

Romanul lui Virgil Tănase este un roman al întrebărilor, al nedumeririlor şi al misterelor. Acest *latin balcanic* nu caută să ne ofere răspunsuri, ***dar ne dă libertatea unei alte interpretări.***

BIBLIOGRAPHY

Buciu, M., V., *Virgil Tanase et le rêve inventé*, „Seine et Danube", nr. 6, Éd. Paris-Méditerranée, 2005, traduit du roumain par Linda Maria Baros.

Coroiu, Constantin, *De vreme ce Caţavencu „a intrat în pământ", el trebuie să iasă din pământ*, Dialog cu regizorul şi scriitorul Virgil Tănase, în**Convorbiri literare**, Anul CXXXV, Nr.12 (72), decembrie 2001.

Iliescu, Nicolae, *Meseria de cititor. Viata de-a doua*, în Ziarul **Cronica Română** din 6 martie 2006.

Soare, Oana, *Universul epic al lui Virgil Tănase,* **Caiete critice,** nr. 10/ 2013.

Soare Oana, *Romanul- scoică. Zoia,***Caiete critice,** nr.9/ 2005.

Pavel, Laura , *Dumitru Ţepeneag şi canonul literaturii alternative*, Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj – Napoca, 2007.

Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de Hârtie. Eseu despre exil,* Editura Aula, 2003.

Tănase, Virgil, *România mea ,* Bucureşti, EDP, 1996.

Tănase, Virgil, *Zoia*, Editura Allfa, Bucureşti, 2003.

Vlad, Ion , *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1983.

[25] Nicolae Iliescu, *art.cit.,* 2006.

KITSCH AND PARODY. FROM CARAGIALE TO NOWADAYS HIGH-LIFE

Loredana Stoica
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract :The paper presents the elements of Kitsch related to image, attitude and language, as a feature of mass society, with a view over Caragiale's characters, readapted and identified in nowadays high-life and celebrity world, illustrated by examples of typologies and outlooks of the protagonists of television shows

Keywords: Kitsch, mediocrity, celebrity, television, consumption society

Discuţia despre kitsch ar putea părea perimată dacă luăm în considerare multitudinea studiilor şi dezbaterilor care explică şi argumentează fenomenul. Peisajul cotidian este „decorat" până la aglomerare obositoare cu exemple care confirmă actualitatea fenomenului, dificil de definit ca stil sau curent. Mai degrabă un antistil, kitsch-ul poate fi interpretat ca parodie doar de finii observatori, cunoscători ai fenomenul estetic, ce pot identifica subtilităţile cu accente avangardiste ale clişeelor utilizate intenţionat în scop de „publicitate estetică" [Călinescu, 1995, p.195]. În absenţa unei culturi şi educaţii adecvate, kitsch-ul poate fi lesne confundat cu comicul, dat fiind că prosul gust stârneşte adesea râsul tocmai în rândul maselor largi, care se complac în a se amuza zgomotos pe seama gafelor stilistice identificate mai ales în planul imaginii, la nivel vestimentar. Lipsa de consistenţă a expresiei, superficialitatea şi ambiguitatea kitsch-ului fac imposibilă surprinderea unei direcţii clar conturate. Paradoxal, tocmai vulgaritatea prin accesibilitate, ostentaţia, sentimentalismul facil, falsitatea disimulată în ambalaje ieftine, clişeele şi stereotipia sunt trăsăturile antistilistice care impun prin expresie forţată – în special la nivelul imaginii – produsele kitsch expuse pe piaţa industriei culturale. Kitsch-ul este o constantă prezentă în tabloul societăţii contemporane, ceea ce îi justifică existenţa cu resorturi în tiparele de mentalitate, expresie şi atitudine ale masei cu gusturi medii propagate prin industria culturii. Cultura de masă satisface gusturile clasei sociale mijlocii aflate în căutare de forme accesibile de relaxare, puse la dispoziţie de oferta generoasă a pieţei pseudoculturale alimentate cu produse de calitate îndoielnică.

Kitsch-ul este un fenomen de actualitate în societatea de hiperconsum, însă cu o istorie care îi confirmă prezenţa ca o constantă de gust, comportament şi mentalitate a claselor de mijloc valabilă pe firmamentul diverselor epoci. Kitsch-ul este un produs al modernităţii, care a atras schimbări de percepţie asupra idealului estetic şi standardelor de gust, promovând relativizarea acestor standarde şi cultivând particularul, tranzitoriul, imanenţa în locul criteriilor valorice absolute [Călinescu, 1995, p.15]. Asemenea tendinţe incipiente sunt favorizate încă din romantism, care, graţie accesibilităţii mesajelor artistice adresate publicului larg şi nu doar unei minorităţi elitiste, s-a bucurat de popularitate în rândul maselor departajate din punct de vedere sociologic în categoria celor cărora le place arta întrucât o înţeleg şi nu se simt ameninţaţi de imposibilitatea decodării unui mesaj exclusivist. Când o persoană nu agreează o formă de artă dar o înţelege, se simte superioară; însă când dezgustul ei este provocat de eşecul de a înţelege, se simte umilită. Obişnuite să conducă, masele simt că arta înaltă, arta elitistă a privilegiilor şi senzaţiilor fine le periclitează drepturile [Ortega, 1968, p.7]. Romantismul a temperat neliniştea maselor oferindu-le accesul la o artă care a promovat valorile general umane. Astfel, popularizarea sentimentelor, reacţiilor şi tipurilor umane uşor recognoscibile a dat verdictul venit din partea publicului mediu pentru arta romantică: o operă este bună dacă reuşeşte să creeze iluzia necesară pentru ca personajele imaginare să apară drept vii, reale. Un privitor cu gusturi medii este atras de un tablou dacă vede în el figuri de oameni pe care ar fi interesant să îi întâlnească. Punctul către care masele îşi direcţionează atenţia este acelaşi ca în viaţa cotidiană: oameni şi pasiuni [Ortega,1968, p.11]. Prin artă, indivizii obişnuiţi înţeleg un mijloc

de a veni în contact cu tipuri umane uşor de recunoscut în viaţa reală drept persoane cu care pot iniţia o comunicare facilă, nepretenţioasă.

Cultura de masă promovează, însă, excesiv latura populistă a unor demersuri artistice care, din păcate, insistă pe câştigarea popularităţii în detrimentul rafinamentului estetic şi degenerează în prost gust escaladat la nivelul străzii într-un monden eşuat stilistic. Mass-media de consum încurajează statutul afişat ostentativ de tipologii masculine şi feminine care populează peisajul monden, nelipsite din emisiunile televizate din gama reality show, talk-show monden, care devin modele de succes pentru adolescenţii şi tinerii în căutarea identităţii. Identificarea la nivelul kitsch-ului a unor trăsături precum sentimentalismul, ornamentarea excesivă, spiritul populist face ca manifestarea să se fi perpetuat de-a lungul timpului până la se dovedi mai actuală ca oricând în societatea contemporană, inclusiv în spaţiul românesc. Mijloacele îndrumătorilor de mase: afirmaţia, repetiţia, contagiunea [Le Bon, p.63], rezervate odinioară conducătorilor celebri, deschizătorilor de drumuri şi pionierat în diverse domenii, sunt preluate în societatea de consum de formatorii de opinie nu neapărat instruiţi şi educaţi instituţional, ci deveniţi modele în virtutea unei popularităţi câştigate în urma promovării mediatice excesive şi uneori agresive. Opiniile fluctuante ale tinerilor în demersul de a obţine prestigiul sunt direcţionate de influenceri deveniţi celebri peste noapte şi scoşi din anonimat graţie tehnologiei moderne şi spaţiului virtual în care activează, propunând opinii mai mult sau mai puţin avizate.

Kitsch-ul de imagine este cel mai uşor de reperat la nivel vestimentar, haina fiind marca formală cea mai prezentă în plan vizual în proximitatea noastră permanentă, fie că vorbim de haine de stradă, fie de ţinute purtate la evenimente şi ocazii speciale. Scriitori celebri ne-au oferit, în cadrul operelor literare valoroase, şi un inventar al gafelor stilistice ale personajelor penalizate fără rezerve. Lumea comediilor, momentelor şi schiţelor lui Caragiale face şi astăzi deliciul lecturilor în care identificăm o lume pestriţă animată de „cucoane", „mamiţe", „monşeri", „Mitici", „amici X... ". În Bucureştiul de altădată, pe mondenul prin excelenţă, denumit generic Mitică, „îl întâlnim atât de des – în prăvălii, pe stradă, pe jos, în tramvai, în tramcar, pe bicicletă, în vagon, în restaurant, la Gambrinus – în fine pretutindeni" [*Mitică,* Caragiale, 1982, p.137]. La fel de simpatic şi popular în societate este şi Amicul X, reperat „în somptuoasele saloane de elită, în sindrofiile modeste de mahala, la Capşa, la Gambrinus, la Zdrafcu, la Jockey şi la cafeneaua Schreiber din Lipscani, în Orient-Express, în tramcar, în cupeu cu roate de cauciuc [...]" [*Amicul X...*,Caragiale, 1982, p.143]. Făcând o trecere peste timp, băiatul de oraş de astăzi, corespondentul nostalgicului „monşer" de odinioară, frecventează cu aceeaşi constanţă locurile actuale obligatorii pentru întreţinerea statutului de monden respectabil: cluburile „de fiţe", petrecerile de sezon de 1 Mai de pe litoral şi cele de iarnă de la cabane private. Protipendada de odinioară care se plimba cu „trenul de plăcere", astăzi circulă cu avionul personal pentru a-şi face o apariţie cât mai spectaculoasă, demnă de a impresiona participanţii şi, mai ales, participantele la evenimentele de atracţie.

Din suita de exemple tragicomice pentru paradoxurile şi inversiunile de valori sociale avem figura emblematică a *D-lui Goe*, căruia i se promite, drept stimulent „ca să nu mai rămâie repetent şi anul acesta", o călătorie la Bucureşti de 10 mai. Adolescenţii de azi primesc, drept recompense pentru rezultate la învăţătură, absolvirea liceului sau, pur şi simplu, cadouri de vacanţă, limuzine de lux, excursii în străinătate, garderobe scumpe. Mam'mare, mamiţica şi tanti Miţa din familia alintatului Goe se mobilizează pentru a-i face acestuia călătoria cât mai confortabilă, îngrijindu-se, inclusiv, de ţinuta de drum compusă dintr-„un frumos costum de marinar, pălărie de paie cu inscripţia pe pamblică: *le Formidable*", înlocuită, în caz de urgenţă sau de vreme nefavorabilă, cu „un beret tot din uniforma canonierii *le Formidable*"; copiii vremurilor actuale îşi etalează ultimele modele de iPhone şi haine de brand-uri celebre, afişate cu ostentaţie şi aroganţă, preocuparea excesivă pentru însemnele statutului depăşind adesea normalitatea vârstei lor şi plasându-i într-o sferă de interese mercantile şi diferenţe de grup dincolo de limita copilăriei.

Avansând trecerea în revistă a clişeelor de imagine de odinioară, cu pretenţii pentru afişarea şi întreţinerea statutului, identificăm strategiile de promovare şi publicitate de genul *Five O'Clock*. Tratăţiile cu ceai la orele după amiezei, un must have în „lumea mare", atrăgeau popularitatea saloanelor, cele mai frecventate aducând în centrul atenţiei bârfele mondene şi pe protagoniştii

intrigilor şi scandalurilor amoroase. Dacă în lumea lui Caragiale „damele din lumea mare publică în carnetul lui Claymoor, spre ştiinţa numeroaselor lor cunoştinţe, ziua lor de primire. De exemplu, citim în L'Indépendance roumaine: Madame Esméralde Piscopesco, five o'clock tea tous les jeudis" (*Five O'Clock*), moda timpurilor prezente impune etichetei norme noi, repectiv a-ţi da check-in pe Facebook pentru a-ţi înştiinţa cunoscuţii de prezenţa în anumite locaţii sau de frecventarea şi bifarea unor locuri de pe harta standardelor de lux. Intrigile mondene se rezolvau în saloanele cunoanelor care doreau să afle dacă rivala „a fost aseară la circ", „cu ce pălărie era?", interogatoriul la care era suspus musafirul – victimă colaterală confirmând presupunerile – „Bleu gendarme" „cu pamblici vieux-rose"; astăzi, divergenţele se dispută în club şi la TV, emisiunile mondene alimentând şi mediatizând scandalurile mai vechi sau mai noi, care fac deliciul presei şi al spectatorilor fideli ce îngroaşă rândurile păturii de oameni-kitsch, care mimează „distracţia fără efort", suferind de „păcatul lenei" [Călinescu, 1995, p.218].

Lumea mondenă are nevoie, firește, de un cronicar cu un profil pe măsura pretenţiilor şi moravurilor sale. Un asemenea personaj nelipsit din cercurile *High-Life* trebuie să întrunească anumite condiţii bine definite: „...trece drept un perfect gentilom.[...] Vorbeşte franţuzeşte de când era mic şi se pricepe foarte bine la mode şi confecţiuni, aşa că nu o dată este consultat asupra acestui capitol. Profesia de cronicar *high-life* nu este uşoară, fiindcă trebuie să scrii despre dame şi damele sunt dificile, pretenţioase, capriţioase. Spui de una o vorbă bună, superi pe alta; spui rău de alta, atunci nu mai poţi pretinde că eşti un om galant; insişti cu deosebire asupra uneia, dai loc de bănuieli; neglijezi pe vreuna, îi inspiri o ură primejdioasă" (*High-Life*). Subiectivismul intervine, inevitabil, în interacţiunile cronicarului cu lumea mondenă şi este o trăsătură la fel de actuală, general valabilă, transferată jurnalistului contemporan. Cronicarul „este şi el om, mai ales dacă e tânăr; trebuie să aibă şi el simpatiile şi preferinţele, antipatiile şi aversiunile sale. El stă într-un colţ al salonului cu carnetul său în mână şi priveşte la vârtejul valsului; în acest vârtej, ochii lui trebuie să deosibească între toate pe câteva, mai graţioase şi, între aceste câteva mai graţioase, pe una, ne-ntrecută, adorabilă" (*High-Life*). Locul cronicarilor de salon de odinioară este luat, în prezent, de paparazzi care furnizează emisiunilor televizate de gen şi presei mondene ştirile şi picanteriile despre vedete; reviste, site-uri şi ziare în format tabloid precum *Spynews.ro, Click!, Cancan.ro* etc. oferă publicului de masă cele mai proaspete informaţii despre viaţa persoanelor publice, iar postul TV Antena Stars dedică emisiunea *Star Matinal* ştirilor în timp real despre cele mai recente scandaluri, despărţiri, împăcări, cupluri nou formate în lumea mondenă. Favoritismele din cronicile de epocă se concretizează în prezent prin invitaţii constante în emisunile de televiziune, asigurarea unui post de moderator sau rol de personaj în reality show-uri longevive cu audienţă ridicată etc. Cronica mondenă de altădată trecea în revistă perechile şi ţinutele de gală purtate la baluri filantropice; astăzi, „lumea bună" este remarcată în saloane de înfrumuseţare, cluburi, restaurante „de fiţe", cafenele din cartierele de lux ale capitalei. Acelaşi post, Antena Stars, dedică o emisiune animalelor de companie ale vedetelor – *Stăpânii vedetelor* – iar celebrul Bùbico al lui Caragiale, căţelul „lăţos, plin de funde, de panglici roşii şi albastre" pare demodat faţă de noile preferinţe ale divelor din show-biz şi detronat de înaripatele în tendinţe în materie de extravaganţe: stilista Iulia Albu, fashion editor şi critic de modă s-a afişat în anul 2013 cu găina cu nume bombastic Chateau LouLou de la Fraise; episodul a făcut deliciul presei şi a devenit subiectul a numeroase parodii. Excentricităţile s-au repetat în apariţiile televizate ale divei, astfel că ţinuta acesteia accesorizată cu o mătură prinsă în coafură a rămas în memoria telespectatorilor emisiunii *Wowbiz*, întreţinându-i imaginea controversată.

În trecut, protipendada lua dejunul la castelul Peleş, pregătindu-se îndelung pentru un asemenea eveniment de gală; în verva pregătirilor, „umblă de colo până colo, cuprinşi toţi ca de nişte friguri" (*La Peleş*), iar neîndemânatica madam' Piscopesco, „ciufulindu-şi cârlionţii de la ceafă, care nu vor să stea cum vrea dumneaei", are nevoie de ajutorul mai mult decât necesar al cocoanei Lucsiţa, care „trage lângă fereastră-n lumină pe frumoasa ei fiică; ia fierul de frizat de d-asupra flăcării de spirt, îl apropie de buze, suflă-n el, şi-l vâră apoi în cârlionţii rebeli". Incidentele provocate de mânuirea instrumentarului de înfrumuseţare periculos şi rudimentar scot la iveală temperamentul „nevricos" şi istericalele cucoanei, care uită de pretenţii şi etichetă: „- Eşti nebună,

soro! […] ce dracu! chioară ești???...m-ai fript!", iar necazurile se țin lanț, întârziind și mai mult plecarea, din pricina mănușilor de negăsit: „-Uf! fir-ar a dracului și afurisită de viață! […] Unde-mi sunt mănușile? […] Cheamă pe dobitoacă…Unde-i dobitoaca? fir-ar a dracului să fie, ea știe unde le-a pus". În sfârșit gata de plecare, madam' Piscopesco se îngrijește de pe scara trăsurii de siguranța casei rămasă în lipsa ei pe mâini bune în seama coanei Lucsița, „care de pe verandă o scuipă, să n-o deoache", și îi recomandă acesteia ferm și precaut „mamițo, bagă de seamă la cheile dulapului, că iar fură zahăr dobitoaca, fir-ar a dracului să fie!" (*La Peleș*). Accidentele domestice și riscurile aproape minime ale metodelor de înfrumusețare ce periclitau odinioară podoaba capilară sau talia sufocată în corsetul strâns până la leșin sunt preluate astăzi de arsurile de piele cauzate de expunerea prelungită la solar și de rezultatele dezastruoase ale intervențiilor estetice eșuate, unele dintre ele, din nefericire uneori, cu efect de reală mutilare.

În gama acelorași moravuri și etichete ale vremurilor trecute se înscrie călătoria la Sinaia cu trenul de plăcere, la sfârșit de săptămână. Familia mic burgheză tipică este reprezentată, în acest demers, de madam Georgescu – Mița Georgeasca – cu d. Georgescu – Mihalache, „puiul" Ionel Georgescu și, firește, „gramamă", „cocoana Anica, mamița mamițichii puiului" (*Tren de plăcere*). Madam Georgescu „este pe deplin stabilită asupra toaletei sale", semn că pregătirile au necesitat timp îndelungat și atenția cuvenită: „bluza *vert-mousse*, jupa *fraise écrasée* și pălăria asortată; umbreluța a roșie, mănușile albe și demibotinele de lac cu cataramă; ciorapii de mătase vărgați, în lungul piciorului, o bandă galbenă și una neagră, despărțite cu câte un fir stacojiu" (*Tren de plăcere*). Evenimentele mondene, petrecerile și locurile considerate obligatoriu de frecventat și onorat cu prezența ostentativă de către o „protipendadă" actuală într-un anumit procent obscură caracterologic și profesional, se transformă în prezent în toposuri ale consumului de masă, asimilate ca modele ale ascensiunii de către un anumit procent de public ce privește lumea mondenă ca pe un miraj. Universul mic burghez de altădată s-a teleportat peste timp în mulțimea burlescă, pestriță, cu influețe de *D-ale carnavalului* contemporan, populate de fetele și băieții de oraș, craii de Dorobanți, bombele sexy, divele, cuceritorii și aventurierii prezenți în locațiile cu vizibilitate maximă, în cluburi, cafenele, restaurante etc. Petrecerile must-have de sezon, în special cele de 1 Mai de pe litoral, furnizează exemple nefericite de ținute kitsch care au făcut, de-a lungul timpului, istoria tragicomicului vestimentar: rochii de seară sclipind în mijlocul zilei, pantofi cu toc pe plajă, haină de blană și latex sub soarele torid etc.

Una dintre emisiunile de televiziune în format reality show, cu scop educativ estetic, stilistic, care promovează ținutele vestimentare de bun gust, reușite și stilizate, dar, deopotrivă, își propune să corecteze greșelile stilistice și sancționează prostul gust, este *Bravo, ai stil!*. Sezonul 5 al emisiunii inaugurate în 2016 îi are în juriu pe designerul Cătălin Botezatu, pe Raluca Bădulescu, figură emblematică a lumii mondene și pe Maurice Munteanu – stilist, fashion editor la revista *Elle*, care în blogul lui, *Projet D'Amour*, face, pe lângă recomandările vestimentare, prezentări și comentarii avizate despre muzică de calitate, filme, cărți. Uneori există și cel de-al patrulea membru al juriului, un invitat-surpriză, diferit pentru fiecare săptămână. În tiparul emisiunii mai identificăm o poveste imaginată de concurente, care trebuie să susțină ținuta aleasă; un Retouch Studio în care sunt trimise concurentele cu ținute mai slabe pentru a fi ajutate să le retușeze și să le îmbunătățească; gala eliminatorie care conține și un moment artistic. Comentariile juriului sunt savuroase, ținutele neinspirate, gafele stilistice și greșelile de make-up sunt taxate fără menajamente; laitmotive precum „glăjbeală", „moimeală" se regăsesc în descrierea ținutelor încropite; ținutele bătrânicioase sunt calificate drept „mămăisme" înscrise în tendința de „babificare"; se ridiculizează tendința concurentelor de a diminutiva obiectele, traducându-se, ironic, în „poșețică", „rochițică", pociținia devenind, indulgent, „pociță"; ținutele din latex sunt de prost gust, țin de vulgar, ieftin și gust îndoielnic. Intrigile de culise, alimentate de concurente, certurile degenerate în mici scandaluri spontane întrețin atmosfera pieselor lui Caragiale (fetele se ceartă pentru același băiat, se acuză că nu și-au înapoiat hainele împrumutate, că au stilist care le popune ținutele etc.). Câteva exemple de comentarii făcute de juraţi la adresa ținutelor neinspirate și nereușite ilustrează tabloul de ansamblu al lipsei de stil (Cătălin Botezatu despre ținuta concurentei Nadina: „nici cal, nici măgar, nici țânțar"; Raluca Bădulescu despre aceeași concurentă: „și-a dat

doctoratul în ținute nefericite"; Maurice Munteanu despre pălăria concurentei Ilinca: este „atrocisimă", arată ca o „pâinică vopsită în albastru pe cap"; la tematica *Back in time*, Cătălin Botezatu despre ținuta concurentei Bianca, ce se dorea de inspirație victoriană: geanta arată ca o „țoașcă", este un „kitsch în viață"; Maurice Munteanu despre aceeași ținută: un „mix între Mița Baston și Zoe Trahanache", [*Bravo, ai stil!* 1.02.2019]; Maurice Munteanu despre o altă ținută, respectiv o rochie cu pene, în care concurenta arată ca o „puică avicolă", [*Bravo, ai stil!* 16.02.2019]. Majoritatea concurentelor vizează o carieră în televiziune, desigur orientată spre genul de emisiune mondenă, dar fără a avea suportul și calificarea necesare, doar în virtutea unei oarecare popularități și nevoii de a fi văzut pe micul ecran, care „a devenit în zilele noastre un fel de oglindă a lui Narcis, un loc de exhibare narcisistă" [Bourdieu, 2007, p.15].

Concluzii

Disproporționalitatea, imperfecțiunile, nepotrivirea stilistică prelungesc prostul gust în gafă și lipsă de tact [Eco, 2008, p.77], iar caracteristicile acestea devin constante atât de imagine, cât și de atitudine și comportament mediocru, traduse într-o emfază ridicolă a indivizilor care tind să acceadă nejustificat la poziții înalte pe scara socială, dar nu se potrivesc în mediul vizat. Kitsch-ul este, din nefericire, o constantă a lumii contemporane, masele confundându-l cu comicul și transferându-l în zona divertismenului facil, la rândul lui, o evidență a societății de consum.

BIBLIOGRAPHY

Bourdieu, Pierre, *Despre televiziune urmat de dominația jurnalismului*, traducere din limba franceză și prezentare de Bogdan Ghiu, Art, 2007

Caragiale, I.L., *Momente și schițe. Povestiri*, ediție prefațată și îngrijită de Virginia Carianopol, Scrisul românesc, 1982

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității (Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism)*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, prefață de Mircea Martin, Univers, București, 1995

Eco, Umberto, *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, traducere de Ștefania Mincu, Polirom, 2008

Ortega y Gasset, José, *The Dehumanization of Art and other essays on Art, Culture and Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1968

Le Bon, Gustave, *Psihologia mulțimilor*, traducător Mariana Tabacu, Editura ANTET XX PRESS

LOS COLORES DE LA CONFLUENCIA DE LA MODERNIDAD CON LA POSMODERNIDAD: ARHUR SCHOPENHAUER, MIHAI EMINESCU Y JORGE LUIS BORGES

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: The confluence of some rivers can be trivial, but sometimes the mix of colors is spectacular. In the city of Passau, where the Danube meets the Inn and Ilz rivers, this blend of colors indicates a different sedimentary load, a diverse vegetation, a type of contamination through various outside influences. The waters of the Ilz, which is a mountain river are always lighter, unlike the Danube with darker and darker water. The waters of the rivers and oceans meet, but do not mix. This is also the case of the confluence of modernity with the postmodernity illustrated in this study through the work of Mihai Eminescu and Jorje Luis Borges. The colors and themes of the creation of the two Romanian and Argentinian authors fascinate and it is focused on: Schopenhauer, Eminescu and Borges and the problem of creation. Sharing knowledge and experience during an Erasmus stage, the author is thankful of her heart and remains grateful for the excellent Spanish translation work done by Florentina Moroşan and Professor Laura Tallone from ISCAP, Porto, Portugalia

Keywords: modernity, postmodernity, Romanian Literature, Argentinian Literature, Mihai Eminescu, Jorge Luis Borges

Schopenhauer, Eminescu y Borges: la problemática de la creación

Arthur Schopehauer fue un modelo de escritura y estilo para Borges y Eminescu, que siguieron sus ideas y las adaptaron a sus obras. El filósofo alemán considera que lo más importante y lo más difícil es que el escritor sea comprendido por cualquiera de sus lectores. La finalidad de lo escrito es el fácil entendimiento del mensaje por parte de cada uno de los lectores.

> No hay nada más fácil que escribir de esta manera, para que nadie entienda; como, por el contrario, no hay nada más difícil que expresar pensamientos importantes para que todo el mundo los entienda.[1]

A Mihai Eminescu le era también difícil escribir sobre "añoranzas vivas y muchos padecimientos", expresando toda la verdad de una manera sucinta e inteligible:

Ah! Atuncea ţi se pare
Că pe cap îţi cade cerul
Unde vei găsi cuvântul
Ce exprimă adevărul?[2]

La recepción de los pensamientos más importantes del escritor hace que el lector rechace la monotonía del pensamiento, al poder dialogar más allá del tiempo, de pensar más allá de lo habitual. "El problema no es el de ver lo que nadie ha visto hasta ahora, sino (sobre todo) el de pensar lo que nadie ha pensado aún (partiendo de) lo que cada uno ve." (Schopenhauer, *"Parerga und Paralipomena*" : 27)

---

[1](Arthur Schopenhauer, *"Parerga und Paralipomena*" 2, 283).

[2] Mihai Eminescu, "Criticilor mei", 1883:
Ah! Y en ese entonces parece que el cielo entero
Se te cae encima de la cabeza
¿En dónde hallarás la palabra expresa
Que exprese la verdad?

En la creación de Jorge Luis Borges hay una parábola de un hombre que quiere cambiar su vida a través de palabras y a quien se le escapa siempre lo esencial. La poesía "La luna" recuerda la parábola del hombre que intentó escribir un libro en el que "se contaba" el universo. A la hora de acabar el manuscrito enorme y difícil, el hombre constata con estupefacción que había incluido todo menos la luna: "Que se había olvidado de la luna".

Según el escritor argentino, para convertirse en poeta era obligatorio describir la luna. Así, Borges escribía que en Ginebra o en Zúrich había leído por primera vez la obras de Schopenhauer en alemán y que el destino había decidido que él fuese poeta, una especie de Adán en un Paraíso de metáforas:

Cuando, en Ginebra o Zürich, la fortuna
Quiso que yo también fuera poeta,
Me impuse, como todos, la secreta
Obligación de definir la luna.
[...]
Pensaba que poeta es aquel hombre
Que, como el rojo Adán del paraíso,
Impone a cada cosa su preciso
Y verdadero y no sabido nombre.[3]

Mediante la lectura, la realidad que presenciamos puede desaparecer a favor de una perspectiva más profunda de la vida. La lectura enriquece la mente del que lee. Pero los conocimientos que provienen de ella deben pasar por el filtro de nuestro propio pensamiento, para que puedan ser estructurados, profundizados y puestos en circulación. "Leer significa pensar en cabeza ajena, en lugar de hacerlo con la propia"[4]. Claro está que a la propia ceguera puede llevarnos sólo la lectura pasiva, que carece del fermento de la comprensión y del filtro de la propia meditación: "Al igual que una biblioteca amplia, que si no se encuentra en orden, no es en nada más útil que una biblioteca humilde, pero bien ordenada, la mayor cantidad de conocimientos, al no pasar por un filtro propio, vale menos que una cantidad de conocimientos restringida, que ha sido profundizada en varias formas." (Schopenhauer, 2009 : 28). El encuentro entre el lector y el libro es un impacto que tiene una sonoridad propia. Arthur Schopenhauer escribía: "Cuando un libro choca con una cabeza y suena a hueco, ¿se debe sólo al libro?... Un libro es como un espejo. Si un mono se asoma a él no puede ver reflejado a un apóstol"[5]. Con respecto a la relación entre la obra y sus receptores, Mihai Eminescu, dejándose llevar por la imagen de la ingratitud de la posterioridad, habla sobre el reinado de los epígonos (un tipo de monos al que se refiere también Schopenhauer en un sentido estético) y sobre los discursos conmemorativos de los „personajillos" (*mititeilor*):

Y encima de la muchedumbre hablará un personajillo,
No glorificándote a ti, sino dando lustre a sí mismo
Bajo la sombra de tu nombre. Esto es lo que te espera.
Ah, pero también... La posteridad es todavía más justa.
No pudiendo igualarte, ¿ piensas que querrán admirarte ?
Aplaudirán por supuesto tu biografía corta
Que demostrará que no fuiste algo grande, fuiste hombre, igual que ellos...
Encantado está cualquiera que no fuiste más grande que él. Y las narices
Se levantan en reuniones eruditas cuando se habla de ti.
Convinieron en adelante alabarte con palabras.
Así, cabiendo en las manos de cualquiera, distorsionarán tus escritos,
Mala llamando cualquier cosa que no podrán entender.
Pero aparte de eso, buscarán en tu vida

[3] Borges, Jorge Luis, "Obra poética", El libro de bolsillo, Alianza Editorial Madrid, Emecé Editores Buenos Aires 1972, p. 168
[4] Schopenhauer, Arthur, "El arte de insultar" accesible en el enlace: http://mymlecturas.blogspot.ro/2009/11/el-arte-de-insultar-arthur-schopenhauer.html
[5]Lichtenberg in Schopenhauer, Arthur, *Aforismos.*

Muchas manchas, maldades, pequeños escándalos,
Todo esto te acerca a ellos mismos... No la luz
Que trajiste al mundo, sino los pecados y la culpa,
La fatiga y la debilidad, todos los males
Que son fatalmente ligados a un trozo de tierra;
Todas las pequeñas miserias de un alma atormentada
Mucho más atraerán que todo lo que has pensado.[6]

Cazador de metáforas y gran coleccionista de perlas del espíritu humano, Arthur Schopenhauer reúne y analiza en una combinación ingeniosa todos los grandes temas perennes de la literatura y de la filosofía a lo largo del tiempo. La relación entre el escritor y su lector, o bien entre los efectos que el texto produce en el lector, iniciado o no, son fuente de comentarios. Así como es bien sabido que"el que lee el día entero sin descanso pierde poco a poco la facultad de pensar por sí mismo, como un hombre que monta siempre y olvida cómo es caminar. Este es el caso de muchos letrados a los que la lectura los ha vuelto tontos. [...] ¿Quién podría no llorar al ver unos catálogos voluminosos, cuyos libros, en diez años, estarán muertos y olvidados?" (Schopenhauer, "Viaţa, amorul, moartea" La vida, el amor y la muerte; El amor las mujeres y la muerte , 29).

A través de observaciones únicas y paradójicas, la comparación que Arthur Schopenhauer utiliza es plástica y fácil de recordar. Montar era una experiencia habitual para los hombres de la época, mientras que la lectura extensa y la memorización de lo leído representan una excepción en todas las épocas. Por otro lado, precisamente los que leían eran los que en su esmero por despertar de nuevo el conocimiento adormecido "se volvían tontos" a causa de una sobredosis de lectura. La conclusión es que la mayoría de los libros son leídos pocas veces por personas que se dedican solo a esto y que al final se dan cuenta de que "la lectura los ha vuelto tontos" porque ya no pueden pensar "por sí mismos". Como consecuencia, la idea de la muerte de los libros contemporáneos mediante el olvido, de su predecible muerte a lo largo de una década, representa un reto para el filósofo que aspira a superar el período del que forma parte y ocupar un lugar en la mente de sus lectores. La imagen de Schopenhauer maduro remite a la del viejo profesor de la"Primera Epístola"de Mihai Eminescu, que soñaba con la manera en la que la posterioridad lo iba a percibir:

Después de mi muerte - dice a sí mismo - *llevarán mi nombre*
Los siglos de boca en boca y así en adelante
Para siempre, en todas partes, en el rincón de algún cerebro,
Encontrarán abrigo, con mi nombre, mis escritos ![7]

No cabe duda que el dilema de la recepción de su obra por parte de la posterioridad fue una preocupación que el filósofo alemán también tuvo. Cómo hacer que el lector siga leyendo, si a él el "cabalgar de los libros" lo vuelve realmente tonto – se cuestionaba Arthur Schopenhauer. En el espacio de la lectura, el filósofo le atribuye diversos papeles tanto a su escritor como a su lector, de maestro y de principiante, de profesor y aprendiz, que imita al que le enseña. Eminescu conservará esta imagen más tarde. El escritor dotado de virtudes pedagógicas se convierte en un modelo: "Cuando leemos, es el autor quien piensa para nosotros. Comenzamos de nuevo el camino interior de su espíritu , como el aprendiz que dibuja con el lápiz para aprender a escribir los signos que el profesor hizo en la pizarra." (Schopenhauer 2009: 29). Nos recuerda a la idea del epigonismo aparecida en la obra de Eminescu, que debe de haber surgido de una fuente proveniente de Schopenhauer.

La lectura es un sustituto del pensamiento del lector, un estorbo en sus reflexiones. "De aqui proviene el gran alivio que nos da la lectura, en el momento en el que interrumpe el hilo de

[6] Mihai Eminescu, *Poesii*, Satira I - Scrisoarea I, Editura Librăriei Socec & comp. Bucureşti, 1884, p 242-243; "La primera epístola" accesible al enlace: https://es.wikisource.org/wiki/La_primera_ep%C3%ADstola
[7] Mihai Eminescu, *Poesii*, Satira I - Scrisoarea I, Editura Librăriei Socec & comp. Bucureşti, 1884, p 242-243; "La primera epístola" accesible al enlace: https://es.wikisource.org/wiki/La_primera_ep%C3%ADstola

nuestros propios pensamientos; nuestra mente se parece a un mercado público, en el que se reúnen los problemas ajenos." (Schopenhauer, 2009 : 30).

¿Por cuánto tiempo permanecerán estos problemas ajenos en el mercado público de la mente del lector? Éste es el objetivo de los enunciados paradójicos. Una característica de la lectura de una paradoja es el hecho de que ella incita la sorpresa del lector. Esto hace que vuelva a leer, lo que implica la interrupción del hilo de los problemas en común, a favor de la meditación, cosa que ocurre al menos dos veces. La paradoja favorece la catarsis. Como consecuencia, se necesita más tiempo para entender el mensaje y para dedicarse a la lectura en el caso de los textos que presentan paradojas. Los latinos decían que la repetición representaba la vía para aprender. Según Arthur Schopenhauer el entrenamiento de la memoria se realizaba mediante esta doble lectura a través de la repetición. Jorge Luis Borges utilizará la paradoja para aportar más significado a las metáforas de sus memorables ensayos, y el problema de la memoria y del olvido se convertirá en el tema central del escritor, que solía releer, una vez por semana, los jueves, las obras de Arthur Schopenhauer[8].

En el texto de Schopenhauer, la lectura de las paradojas permite la fragmentación, la división del discurso dependiendo del espacio necesario para editarlo, sin que ello altere el significado del mensaje filosófico. La yuxtaposición de los párrafos entrena la cooperación del lector con respecto a la formulación del mensaje. De esta manera, la polisemia de los segmentos incrementa las valencias interpretativas del texto inicial. Combinados como en un rompecabezas, los fragmentos del texto inicial muestran una nueva representación de la estructura del mundo, cuyo mensaje sigue siendo el mismo. Esta estrategia estilística es ingeniosa, porque adapta el mensaje del texto a las necesidades del momento de su recepción. Así se explica el porqué de la existencia de textos editados de manera fragmentaria de las obras de Arthur Schopenhauer en todos los países europeos. Y la paradoja de las paradojas es que el fragmento revela el mensaje completo de la obra.

Algunos han considerado que Arthur Schopenhauer era un pensador ecléctico, al que le faltaba el genio de la originalidad. Otros han descubierto al estilista que estaba por detrás de la sombra del filósofo. Los que han leído sus obras intentaron parafrasearlo, sin entender desde el inicio que, de esta forma, a través de esta transparencia de la erudición, empezaban a manifestarse los rasgos de una cultura que pertenecía a otro tiempo, en el que las citas y la intertextualidad tendrían un papel estético revelador.

Un ejemplo en este sentido aparece en las obras de Borges. Bajo un ímpetu de admiración romántica, el sobrino al que le faltaba el aura de heroísmo repite el destino de su abuelo en el cuento "El Sur", que forma parte del volúmen *Ficciones* (1944). Juan Dahlmann vive en el laberinto citadino de Buenos Aires, imaginando que él es el dueño de la finca de Francisco Flores, el abuelo materno, que había sido reclutado en el regimiento 2 de infantería y había muerto en los alrededores de Buenos Aires, por las lanzas de los indios Catriel. Un sinfín de quehaceres y la indolencia impiden que Juan Dahlmann salga de Buenos Aires, hasta el día crucial de su destino en febrero de 1939. El autor comenta la manera en que estructura su texto y la forma en la que construye la identidad de sus personajes: "Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones"[9]. En las páginas de esta obra, en el libro de las *Mil y una noches* traducido por Weil hay un símbolo, que muestra los sueños y las pesadillas del personaje, siendo un ejemplo en cuanto a las citas y a la intertextualidad. En el sanatorio donde será salvado, porque había sido internado pensando que padecía de septicemia, en el tren que lo lleva hacia el lugar donde es asesinado por los peones, Juan Dahlmann abre este libro, cuya presencia le da simetría a la narración. El autor comenta de la misma forma: "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos"[10]. Es una forma de decir que la órbita del destino puede ser desviada mediante el cambio de las coordenadas espaciales. Las mismas coordenadas espaciales son las que generan destinos similares siempre que el problema de la temporalidad sea resuelto por sueños, por aspiraciones, por la existencia como ilusión. Al igual que en la novela de Mihai Eminescu “El pobre Dionis”, el libro se

[8] *V.d* el relato de Willis Barnstone *Con Borges en una nocheordinaria en Buenos Aires*
[9] Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, "El Sur", Buenos Aires, 1941:82 accesible en : http://www.nuevaliteratura.com.ar/descargas/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20Ficciones.pdf
[10] Ibidem : 83

convierte para el lector en una especie de vehículo espiritual hacia otro destino y, aparentemente, él es una causa del desvío de la órbita existencial. El libro de astrología, cuyas páginas son revistas según una cierta fórmula y la de las *Mil y una noches*, que Juan Dahlmann abre por casualidad en el tren, en el momento en que se equivoca y baja en la estación de la llanura, donde será asesinado en el altercado con los peones, no son casuales. Los libros pueden cambiar los destinos de los "mercados públicos", es decir de las almas con las que entran en contacto.

El par escritor-lector, comparado por Arthur Schopenhauer con el del maestro y del aprendiz, lleva a la premisa de que la lectura es una cuestión de medio ambiente de unos "problemas ajenos" en el "mercado público" de la mente del lector. Así se explica la contaminación de la manera de pensar del lector. La clave de esta influencia se encuentra en el texto que debe fascinar, atraer, sorprender al lector, convirtiéndolo en su esclavo e incluso cegándolo con su brillo.

El problema del libro que cambia el destino del personaje aparece también en otras obras de Borges. Así, por ejemplo, en "El milagro secreto" Jaromir Haldik, un hebreo erudita de Praga se había hecho cargo 11 años antes de la traducción de un libro con enseñanzas cabalísticas Sepher Yezirah. La narración toma la forma metafórica del juego de ajedrez. Lo que nos hace recordar que una metáfora similar aparece también en la creación de Schopenhauer: "En la vida ocurre como en el ajedrez: en ambos hacemos un plan, pero éste queda del todo condicionado por lo que en el ajedrez hará el contrario y, en la vida, el destino[11]". Las secuencias del pasado del personaje borgiano alternan con las del presente, como lo hacen los 64 cuadrados en blanco y negro del tablero de ajedrez. La narración comienza con el sueño del protagonista niño, que no conocía ni las reglas, ni las piezas del juego de ajedrez que le toca jugar. El momento en que éste despierta equivale al momento de la entrada de las tropas del Tercer Reich en Praga. Denunciado por ser hebreo, por haber protestado en contra del Anschluss y por haber producido un escrito judaizante sobre Jacob Boehme, Jaromir Haldik será ejecutado. El momento de la ejecución es analizado detalladamente por el autor, que sugiere que la reflexión del personaje en cuanto al tiempo representa fragmentos de pensamientos anotados en las páginas de diversas obras. En su última noche, en la noche previa a su ejecución, la idea que no lo dejó tranquilo era la que decía que todos los hechos y los sucesos del universo no formaban una serie temporal. El hombre no cuenta con un número infinito de posibles experiencias y basta una sola repetición para demostrar que el tiempo es un engaño. Mediante el drama en versos denominado "Los Enemigos", que el personaje había compuesto, pero que todavía no había concluido, se demuestra con precisión una idea que obsesionaba a Jaromir Hladik. Se trata del destino circular, que un personaje negativo vive sin parar. En la noche previa a su ejecución, Haldik le pide un favor a la divinidad, el tiempo necesario para terminar su obra. En un sueño en el que se mezclan símbolos famosos de los textos borgianos, como el del bibliotecario ciego y el del atlas inútil, el personaje recibe la confirmación de su deseo por parte de la divinidad. La interpretación que él le da al sueño junto con la cita de Maimonides es importante porque destaca la idea de que un libro puede desviar un destino. "[S]on divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo"[12]. El año que Dios le concede al personaje dura el instante que tiene una gota de lluvia al caer sobre la mejilla, lo equivalente al plazo desde que se ha dado la orden de ejecución y se ha cumplido, es decir dos minutos exactamente: de las 9 en punto a las 9:02 por la mañana del 29 de marzo de 1943. El tiempo se dilata como una bola de jabón y, en este período, el personaje modifica, reescribe y rehace mentalmente su obra denominada "Los Enemigos".

Heredar un manuscrito, que representa la obra de la vida de un personaje, constituye el pretexto narrativo de la novela de Mihai Eminescu *Genio vacío*. La lectura del manuscrito equivale aquí también al regreso a otro tiempo. La vida vivida para redactar un libro, la colocación de la obra ante los eventos cronológicos reales, el cambio del orden de la sucesión de la temporalidad pasando por las páginas de los libros son solo algunos puntos en común de la prosa fantástica borgiana con la de Eminescu.

---

[11] Schopenhauer, Arthur, *El arte de ser feliz, explicado en cincuenta reglas para la vida*, Regla número 23, traduccido por Angela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder Editorial, 2000: 60-61

[12] Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, "El milagro secreto", Buenos Aires, 1941:72

El tema de la ceguera debido a la lectura aparece también en las obras del filósofo alemán. Como siempre, Arthur Schopenhauer interviene con una enunciación, que tiene un tono de edicto imperial que no puede contradecirse. La "policía sanitaria" tiene un lugar bien establecido en el proceso de la lectura. ¿Ironía? ¿Formulación inexacta y ridícula? Nada de eso. La ceguera ha sido en la cultura universal el símbolo del traspaso fraudulento de las fronteras del conocimiento humano, fijadas a través de normas aceptadas por la divinidad, una oportunidad que la humanidad tenía para ampliar su horizonte, paradójicamente mediante privación visual.
Según Arthur Schopenhauer "" (Schopenhauer, V, 33)

Este tema de la ceguera causada por la lectura, del intelectual que pierde su función visual, pero visualiza lo que no se ve entendiéndolo, de la perdida de la capacidad de representar la imagen real en beneficio de la ideal se encuentra tanto en la obra de Jorge Luis Borges, como en la de Mihai Eminescu, pero aparece también en la novela *El nombre de larosa* de Umberto Eco, en el caso del personaje Jorge de Burgos, parábola de lo humano, que deforma el conocimiento de manera monstruosa.

El lazo de las letras que oscurece la luz del espíritu mediante lectura. La lectura que nos vuelve tontos. La lectura que causa ceguera. El montar de los textos que hace que no puedas caminar, según la voluntad de tus pensamientos. Todas estas afirmaciones fuera de su contexto paradójico, podrían crear la impresión de que al lector se le atribuye un papel pasivo en el proceso de leer los libros y que la literatura morirá. Pero Arthur Schopenhauer escribe. " (Schopenhauer, *Estudios de la Estética*, p. 33)

Esta correspondencia entre los libros que los personajes leen y su imaginación, entre situar los acontecimientos relatados en un tiempo y un espacio circular, similar al tiempo de la retoma de la lectura existe también en otra famosa obra de Borges titulada "La muerte y la brújula". Los libros que influencian la realización del destino se encuentran en esta obra *La vindicación de la cábala*, *Examen de la filosofía de Robert Fludd,* las traducciones de *Sepher Yezirah, La Biografía del Baal Shem,* el fundador de la secta de los piadosos, *Historia de la secta de los Hasidim* y la monografía en alemán sobre *Tetragrámaton* y sobre la nomenclatura divina del *Pentateuco*. La acción del cuento parece ser un crimen en serie, delimitado por marcos temporales y espaciales precisos. Los crímenes acontecen el 3 de diciembre, el 3 de enero, el 3 de febrero y culminan con la muerte del detective Erik Lönnrot en la casa de Triste-le-Roy. Esta obra de Borges llama la atención del lector hacia la metáfora del mundo como laberinto de las lecturas. Red Scharlach, el asesino vengativo de Erik Lönnrot está obsesionado con que "el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al Norte o al Sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy."[13]. El tipo de laberinto que Lönnrot le propone a Scharlach es el lineal, mientras que Scharlach le promete algo extraño, relativo a una muerte que se repite como una secuencia de un texto que puede ser leído varias veces o mediante varias modalidades : "Para la otra vez que lo mate -replicó Scharlach-, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante."[14] El paradójico laberinto lineal, invisible, en el que se han perdido bastantes filósofos, consta en reducir infinitamente a la mitad las distancias que ya han sido recorridas. Es una manera de decir que los límites de estas distancias, a pesar de que se encuentran cada vez más próximas al punto inicial, no van a coincidir de nuevo con éste. Al entender sus destinos, que son lineales y circulares al mismo tiempo, los personajes que no pueden alejarse de su ruta existencial, claramente establecida por leyes cuyo poder pueden prever, son poseídos por una melancolía inmensa, por una "tristeza impersonal, casi anónima"[15]. Éste es también el sentimiento que moldea el alma cálida de los personajes románticos de Eminescu, personajes sedientos de absoluto. La melancolía como

[13] Borges, Jorge Luis, *OBRAS COMPLETAS*, Artificios (1944),"La muerte y la brújula", Emecé Editores, Buenos Aires, 1984:506
[14] Borges, Jorge Luis, *OBRAS COMPLETAS*, Artificios (1944),"La muerte y la brújula", Emecé Editores, Buenos Aires, 1984:507
[15] Ibidem 1984:507

consecuencia del conocimiento surge en todas las personas superiores, representadas tanto en la prosa de Borges como en la de Eminescu.

Pero, sobre la participación del lector, sobre la manera en que debe pensar por sí solo, habló - bajo la forma de la "cooperación interpretativa en los textos narrativos" – Umberto Eco, el semiólogo romántico de la segunda mitad del siglo XX, que analizó siguiendo esta perspectiva varias obras de sus contemporáneos y de otros, extendiendo su análisis también a las obras musicales y plásticas.

Lo importante es observar hasta qué punto el encuentro con la metafísica de Schopenhauer, recibida por los dos autores en el período de su formación intelectual, ha influenciado la estructuración de la prosa fantástica que escribieron. Lo que es interesante es el hecho de que hasta cierto punto, en el discurso metafísico schopenhaueriano se encuentran las ideas de Platón y las de Kant. La apariencia de este mundo cuyas cosas se convierten, pero nunca llegan a ser, la diferencia entre el mundo ilusorio y el mundo verdadero, entre fenómeno e idea, entre lo empírico y el espíritu van a crear un juego de apariencias en las estructuraciones espaciales y temporales, como también en la construcción de los personajes y en la prosa fantástica de los dos escritores. El motivo de la metempsicosis[16], del doble , del *arché*[17], el motivo del laberinto espacial o temporal, de las ondulaciones de la curva temporal hasta su torsión cíclica en las estrategias narrativas de los dos escritores, el motivo del artista, el del genio, el del soñador mediador entre el mundo de las sombras efímeras y el de las imágenes primordiales, el motivo del espejo, que engloba los contrarios en oximorones, la narración prolija, que une el ensayo filosófico con el cuento fantástico alegórico, el motivo del libro y de la biblioteca laberíntica, la predilección por ornamentos exóticos y temas orientales, el redescubrimiento de la memoria de esta existencia o de las existencias anteriores, confunde al lector del siglo XIX y en el caso del lector que forma parte de nuestro siglo se necesita una iniciación gradual. La recepción del texto filosófico perteneciente a las obras de los dos escritores fue paulatina, a través de descubrimientos sucesivos, precisamente en los grupos de los iniciados, justamente a causa del espectro infinito de los significados de estas obras que son susceptibles de varias interpretaciones.

La metáfora central de los textos de los dos escritores parte de la idea schopenhaueriana de "El Velo de Maya", que impide que el ser humano vea la verdad (ANSCHAUUNG). Simbolizando el engaño del mundo, mostrando la ilusión de la falta de igualdad, de la diferencia, de la multiplicidad, escribiendo sobre el bien y el mal, como sobre el conocimiento y la ignorancia atrapadas en la red del engaño, los dos escritores demuestran contar con aptitudes de sugerencia inimaginables. El mensaje común de su prosa fantástica se refiere al papel de la genialidad, dotada de objetividad, que tiene la capacidad de adoptar la actitud puramente contemplativa (NSCHAUEND), típica de un sujeto conocedor, como "el ojo clarividente del mundo". Este es el papel que Artur Schopenhauer preveía para el artista." (Schopenhauer, 2009: 36)

No es casual que los últimos párrafos de la narración corta "El pobre Dionis" terminen con preguntas dirigidas al lector, que intentan acentuar la sugestión schopenhaueriana, mediante la ambigüedad del personaje:

Două vorbe conclusive. Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan sau Dionis? Mulţi dintre lectorii noştri vor fi căutat cheia întâmplărilor lui în lucrurile ce-l înconjurau; [...] Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieţei e un regizor a cărui existenţă n-o putem explica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranţi, cari voind a reprezenta o armată mare trec pe scenă, încunjură fondalul şi reapar iarăşi? Nu este oare omenirea istoriei asemeni unei armate, ce dispare într-o companie veche spre a reapăré în spectator, dar acelaşi număr mărginit pentru regizor? Nu sunt aceiaşi actorii, deşi piesele sunt altele? E drept că după fondal nu suntem în stare a

[16] Metempsicosis, en otras palabras la doctrina de la transmigración de las almas, enseña que la misma alma habita en sucesión los cuerpos de diferentes seres, tanto hombres como animales.

[17] Según los primeros filósofos griegos que vivieron en el siglo VI a.C. en la ciudad de Mileto, ubicada en la Magna Grecia marítima y comercial, o arché es aquel substrato (material) que no muere, quepermanecevivoaunque las formas individualesmueran.

vedé. Şi nu s-ar puté ca cineva, trăind, să aibă momente de o luciditate retrospectiva, cari să ni se pară ca reminescienţele unui om ce de mult nu mai este?
Nu ezităm de a cita câteva pasage dintr-o epistolă a lui Téophille Gautier, care colorează oarecum ideea aceasta: Nu totdeauna suntem din ţara care ne-a văzut născînd şi de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei cari sunt făcuţi în felul acesta se simt se simt ca exilaţi în oraşul lor, străini lângă căminul lor şi munciţi de o nostalgie inversă...Ar fi uşor a însemna, nu numai ţara, dar chiar şi secolul în care ar fi trebuit să se petreacă existenţa lor cea adevărată...Îmi pare c-am trăit odată în Orient, şi când în vremea carnavalului mă deghizez cu vrun caftan, cred a relua adevăratele mele veşminte. «**Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. Trebuie s-o fi uitat**».[18] (Mihai Eminescu, 1978: 315)

El juego de las citas o las sugerencias de la intertextualidad presentada en los artículos enciclopédicos había sido intuido por Eminescu para aumentar las sugerencias de la narración corta.

El comentario ensayista sobre el tema de la coexistencia de los dos mundos, la de la realidad y la del sueño, entre las que se puede establecer una frontera de forma racional, es también el tema de varias prosas de Jorge Luis Borges. La sinonimia entre vivir y soñar va a surgir en *El Zahir*, la prosa que culmina con una frase interrogativa similar, que se refiere a que el lector debe disociar entre los dos territorios, el del sueño y el de la realidad: "Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?"[19]. Podría decirse que el tema del sueño y de la realidad, que fusionan las fluidas fronteras entre la realidad y la ilusión nos hace recordar "El Velo de Maya".

Si la paradoja de la ciencia humana, conocida desde la época de Platón, sigue fascinando a los escritores, es debido a que la iniciación en el conocimiento se dirige a lo que se piensa, se intuye, pero nunca a lo que se ve. Mediante las obras de Arthur Schopenhauer resulta bastante claro que la realidad de lo real es un espejo de lo espiritual. Asimilando creativamente la filosofía de Platón, analizando la crítica del raciocinio puro de Kant y sacando sus propias conclusiones, Arthur Schopenhauer contribuye a la desvalorización de lo sensorial a favor de lo espiritual, a la desacreditación de lo temporal a favor de la eternidad. Definir las categorías *a priori* del intelecto – el espacio, el tiempo y la relación de causalidad – como meras herramientas del entendimiento, determinó a nivel ontológico *la acreditación de la duda, de la ambigüedad, de la confusión deliberada*, de acuerdo con el sentido latino del verbo "confundere" que significa "juntar, reunir, mezclar". Este cambio ontológico tuvo consecuencias también a nivel literario y trata primeramente la desestabilización de la estructura del texto, que opone la oscuridad a lo claro, quemando las etapas del entendimiento del tema por parte del lector, ramificando el hilo narrativo y originando lo que – según Michel Foucault – podríamos llamar *heterotopía narrativa*, o sea, la existencia de un gran número de mundos posibles en un espacio imposible. Los temas y los motivos que ilustran este cambio hacen referencia al problema del tiempo, del mundo como teatro, de la vida como sueño y

---

[18] Dos palabras concluyentes. ¿Quién es el verdadero hombre que realiza estas acciones: Dan o Dionis? Varios de nuestros lectores ya habrán buscado la clave de esta pregunta en las circunstancias que lo rodeaban; [...]Si fueron un sueño o no, esa es la pregunta. ¿No será que por detrás, entre los bastidores de la vida hay un director, cuya existencia no podemos explicar? ¿No será que somos como esos figurantes que queriendo representar un gran ejército pasan por el escenario, rodeando el fondo y apareciendo de nuevo?¿Será que la humanidad de la historia no se parece a un ejército, que desaparece en una vieja compañía para aparecer de nuevo como espectador, pero teniendo un número limitado de directores?¿ Será que los actores no son los mismos, aunque que las obras sean otras? Es cierto que juzgando por el fondo, no somos capaces de darnos cuenta. ¿Y no podría ser que alguien, aún viviendo, tenga momentos de lucidez retrospectiva, que puedan parecernos similares a las reminiscencias de una persona que ha dejado de existir hace mucho tiempo?
No dudamos en citar algunas partes de una epístola de Téophille Gutier, que definen de una cierta forma esta idea: No somos siempre originarios del país que nos vio nacer y por eso buscamos nuestra verdadera patria. Los que son así se sienten exilados es su propia ciudad, extranjeros estando cerca de su hogar y torturados por una nostalgia inversa...Sería fácil marcar no solo el país, sino también el siglo en el que supuestamente deberían haber pasado su verdadera existencia...Me parece que una vez he vivido en el Oriente y cuando a la hora del carnaval me disfrazo con un caftán, es como retomar mi propia ropa. «**Siempre me sorprendió el hecho de no entender corrientemente el idioma árabe. Lo habré olvidado**».(nuestra traducción)
[19] Borges, Jorge Luis,, *OBRAS COMPLETAS*, El Aleph,"El Zahir", Emecé Editores, Buenos Aires, 1984:595

de la imposibilidad de separar estos dos elementos que forman parte de la existencia. Los personajes de la prosa fantástica de los dos autores parecen dar la sensación de ser varias veces existencias inspiradas, sonámbulas, que viven en la frontera entre el sueño y la realidad, imposible de delimitar. En el intento de cruzar el laberinto de la existencia, a ellos les preocupan los eventos por los que pasan y las decisiones que toman, que se mezclan y cambian recíprocamente. Sus destinos se parecen a un gráfico, que resulta de la composición de dos vectores representando los dos poderes, las dos fuerzas que actúan en direcciones diferentes: los acontecimientos de la existencia y los planes fundamentales de vida de los personajes. No es casualidad que los personajes sean varias veces jóvenes discípulos, ascetas, personas especiales conscientes de su vocación y de su genialidad, pintores o escultores, individuos con aspiraciones de perfección continua, apasionados por el mundo de los libros, de los títulos de propiedad y de los manuscritos, buscadores en el mundo de la memoria de papel de la humanidad. Muy pocas veces estos personajes conocen la plenitud humana común y entonces el ambiente se vuelve romántico, ascético, paradisíaco. Si para la mayoría de los sabios la ciencia es una modalidad y no un propósito, en el caso de los personajes de la prosa fantástica de Mihai Eminescu podemos decir que la sed de conocimiento, representativa para los románticos, crea la tipología del perseguidor de lo absoluto, con un carácter efervescente, propenso a soñar con los ojos abiertos y a observar, humilde sacerdote en el templo del conocimiento, personaje que se impone sacrificios por cumplir su ideal. Este no es siempre el caso de los personajes de Jorge Luis Borges; pero en su prosa, el bibliotecario miope o ciego es un motivo común que simboliza la pasión y el exceso del deseo humano de conocimiento, que sacrifica al individuo, una efímera instancia de la eternidad.

La filosofía de Arthur Schopenhauer tiene un mérito innegable: el de formular los problemas fundamentales de la humanidad de una forma paradojal, verificable en cualquier período de la historia de la humanidad. Partes de su obra han sido transmitidos como diccionarios de sabiduría, mediante traducciones realizadas fragmentariamente. La forma aforística de la expresión filosófica cuenta con características literarias incontestables, que le conceden el estatuto de locución imperial. En las obras de Arthur Schopenhauer hay una preocupación constante por especificar algunas nociones que le son familiares al lector rumano de la creación de Eminescu. Y eso se debe a que la mayoría de las obras del pensador alemán parecen ser espejos en los que se vieron y donde se encontraron, gracias a las afinidades electivas, tanto el escritor rumano como el argentino." (Schopenhauer, 2009: 38). Consciente de que "(Schopenhauer, *Parerga y Paralipómena* , p.38) Arthur Schopenhauer escribe de manera sensible, usando figuras de la retórica clásica con valencias mnemotécnicas. La comparación, la metáfora, el quiasmo se encuentran en las asociaciones inéditas de sus palabras que mencionan el tema de la creación, del genio, de la filosofía, de la importancia del pensamiento, de la imaginación o del instinto. Él impresiona mediante la actualidad y la aspiración hacia la perfección moral. Sugiriendo la indiferencia como un tipo de censura de las emociones positivas o negativas, Schopenhauer valora diferentemente los sentimientos efímeros:"(Schopenhauer, 2009:38)

El filósofo está convencido de que lo principal es "El carácter de las cosas de este mundo, sobre todo del mundo humano, es (...) la deformidad en lo moral, en lo intelectual, en lo físico, en todo"[20], precisamente porque encaramos un mundo de copias inspirado por el de los arquetipos platónicos. La mayoría de las personas son determinadas a actuar de "dos formas": "la imitación" y "el despliegue". Pocos son los que son realmente capaces de pensar, y "la tarea no es tanto ver lo que aún nadie ha visto, sino pensar lo que todavía nadie ha pensado acerca de aquello que todos ven/sobre aquello que todo el mundo ve". El papel del genio es claramente establecido, por comparación y a diferencia del propósito del erudito:" (Schopenhauer, ***Parerga y Paralipómena*** XVIII, pag39) . "Pero el verdadero problema del reconocimiento de la genialidad es que"(Schopenhauer, ***Parerga y Paralipómena,*** XIX, pag 39). "(Schopenhauer, ***Parerga y Paralipómena*** 2, 239) .El destino del genio en el mundo es trágico de acuerdo con el escritor alemán, y" (Schopenhauer, ***Parerga y Paralipómena*** XXI, 2, 243)

[20] Arthur Schopenhauer, ***Parerga y Paralipómena II,*** en Sämtliche Werke, edit. por Arthur Húbscher, Wiesbaden, Brockhaus, 1972, M ed., tomo 6parágrafo 156a, pág. 323.

El tema del genio maltratado aparecerá en un enunciado exclamativo sentencioso en *Aforismos*: "(Schopenhauer, ***Aphorismos*** XXII, pag39). El sosiego supremo del genio, "" (Schopenhauer, ***Aphorismos*** XXIII, pag39) puede ser reencontrado en el silencio y en el estudio. Las nobles preocupaciones, la pasión de leer, de escribir, de investigar son bloqueados en su afán por los problemas cotidianos. "" (Schopenhauer, ***Aphorismos*** XXIV, pag39)

Consciente de que "Nada es más fácil que escribir de manera que nadie lo entienda, al igual que nada es más difícil que expresar pensamientos de peso de modo tal que nadie pueda decir que no los entiende" (Schopenhauer, ***Parerga y Paralipómena*** 2), Arthur Schopenhauer es un estilista de las formulaciones memorables, consciente de su vocación y de su talento. Inclinado a realizar una obra original, teniendo esta inclinación desde joven, intuyendo y respetando su vocación, Arthur Schopenhauer siguió la crítica del raciocinio puro de Kant subordinando el razonamiento a la voluntad. Transformando la voluntad en el fundamento originario de la existencia, en la fuente de todos los fenómenos, y en la creadora del mundo visible, y de todo lo que representa la vida, en el principio presente y activo en cada fenómeno, Arthur Schopenhauer es considerado el filósofo y el psicólogo de la voluntad. "El intelecto, el espíritu y el conocimiento no fueron primordiales y dominantes, sino la voluntad y a ella sirve el intelecto." El mundo de la voluntad es sin duda un mundo de sufrimiento donde reina el principio *homo homini lupus*. "El mundo- escribe Schopenhauer- es así, completamente el producto y la expresión de la voluntad objetiva (*Objektität*), de la voluntad en espacio y tiempo." En la visión del filósofo alemán, el arte es una felicidad efímera, que difiere de la redención última. La redención no tiene nada que ver con la felicidad, que el filósofo define negativamente como la liberación de un suplicio. Ni siquiera la muerte significa salvación, porque la muerte es solo apariencia y de allí parte también la condena del suicidio. Arthur Schopenhauer diferencia claramente entre ser una cosa y ver una cosa, mostrando que "el deseo es una trampa de la representación" en un mundo en el que todo es un espectáculo y el hombre es un simple espectador. Pensando en esta situación como en una parábola, el filósofo alemán nos recuerda el cuento indio, en el que se habla sobre un aprendiz y un mago, su maestro espiritual. Hasta enseñarle el secreto de su quehacer, el maestro somete a su aprendiz a una prueba de magia, haciéndole ver todo tipo de escenas horripilantes, embarazosas, fantásticas, raras, exóticas. Cada vez que la escena de magia se esfuma el maestro exclama: "**Ta twam asi!**" (Este eres tú!). Como cada individuo es el centro de su mundo, nace el egoísmo. La maldad fue definida por el mismo filósofo como ignorancia atrapada entre las redes del engaño. Para el hombre bueno, el velo de Maya es transparente, y el paso de la virtud hacia el ideal ascético se realiza mediante el abandono, la resignación, el distanciamiento y la compasión que resultan de la comprensión de **ta twam asi**! Este tema les llamará la atención tanto a Eminescu, que la va a abordar en la insigne poesía **Ta twam asi**, como a Borges, que la reflejará en el cuento "El brujo postergado". En la poesía de Eminescu las escenas horripilantes y las de beatitud tienen el papel de subrayar la diferencia entre la pobreza de lo real y la riqueza de lo ideal, mediante los dos personajes: la mujer de la calle, con su mirada tenue y la tierna hija del rey. En los dos personajes, el poeta ve el arquetipo:
"Dos vidas en dos corazones y una única mujer."[21]

Hablando del propósito de su filosofía, Atrhur Schopenhauer tenía razón cuando escribía: "[L]a humanidad ha aprendido de mí muchas cosas que nunca olvidará"[22].

BIBLIOGRAPHY

1. „Aphorismes sur la sagesse dans la vie" par Arthur Schopenhauer Traduit en français par J. A. Cantacuzène. Dixième edition, Paris, Librairie Felix Alcan, 1914 / „Parerga und Paralipomena"/.
2. „Die Glückawühle. Klassiche rumänische Erzählungen Ausgewählt und übersetzt von Dr. Jacob Paul Molin Vorwort und Biographien von Romul Munteanu"/ Moara cu noroc. Povestiri clasice

[21] "Două vieţi în două inimi, şi o singură femeie."
Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, V.II, "Ta twam asi", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978:38
[22] Arthur Schopenhauer,traducción de Trotta, *Parerga und Paralipomena* I, volumen V, p 141.

româneşti. Culegere şi traducere de Dr. Jakob Paul Molin. Cuvânt înainte şi studiu biografic de Romul Munteanu, Berlin, Buchverlag „Der Morgen", 1959, 424 p., ediţie ce cuprinde „Cezara".
3. „Les pages immortalles de Schopenhauer choisies et expliquées par Thomas Mann" Texte de Schopenhauer Traduit par J. A. Cantacuzène; texte de Thomas Mann traduit par Jean Angelloz, Paris Corrêa, 1939 (233p.)
4. Borges Jorge Luis „Arta narativă şi magia" în „Antologia eseului hispanoamerican", colecţia Eseuri, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
5. Borges, Jorge Luis – Jurado, Alicia „Qu'est ce que le bouddhisme?" Traduit par François Rosset, Gallimard, col. „Idées", 1979.
6. Borges, Jorge Luis „Arta poetică" traducere Mihnea Gafiţa, ediţie îngrijită de Călin-Andrei Mihăilescu, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2002.
7. Borges, Jorge Luis „Arta poetică" traducere Mihnea Gafiţa, ediţie îngrijită de Călin-Andrei Mihăilescu, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2002.
8. Borges, Jorge Luis „Cărţile şi noaptea" Editura Junimea, Iaşi, 1973,
9. Borges, Jorge Luis „Obra poética" El libro de Bocillo, Alianza Editorial Madrid, Emecé Editores, Buenos Aires, 1972.
10. Borges, Jorge Luis „Opere " Bucureşti, Editura Univers, 1999, 2 vol.
11. Eliade, Mircea „Istoria ideilor şi credinţelor religioase" 4 vol., Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991. 12. Eminescu, Mihai „Poesii" Editura Librăriei Socec & comp. Bucureşti, 1884,
13. Eminescu, Mihai „Poezii Proză literară" Editura Cartea Românească, 1978, colecţia „Mari scriitori români", ediţie de Petru Creţia, 2 vol.
14. Eminescu, Mihai în „Anthologie de la littérature roumaine des origines au XX-e siècle. Traduction et extrait des principaux poètes et prosateurs. Introduction historique et notice par N. Iorga et Septime Gorceix / Antologie de literatură română de la origini până în veacul al XX-lea. Traduceri şi extrase din principalii poeţi şi prozatori. Introducere istorică şi note de Nicolae Iorga şi Septime Gorceix, Paris, Librairie Delagrave, 1920, XXXI + 311p.
15. Eminescu, Mihai în „Antologia da poesia romena de Nelson Vainer. Com una apreciaçao de Guilherne de Almeida. Prefácio de I.D. Bălan"/ Antologia poeziei române de Nelson Vainer. Cu o notă de acad. Guilherme de Almeida. Prefaţă de I.D. Bălan Rio de Janeiro, Editôra Civilizaçao Brasileira S. A. 1966, XVI+ 240 p.
16. Eminescu, Mihai în „Antologia di novelle romene a cura di Rina d'Ergiu Caterinici"/Antologia nuvelei româneşti îngrijită de Rina d'Ergiu Caterinici, Roma, Anonima Romana Editoriale, 1925, 260 p.
17. Eminescu, Mihai în „Antologia romena de Mario Ruffini (Testi moderni)"/Antologie română de Mario Ruffini (Texte moderne), Modena, Società tipografica mondenese, 1940, 162 p.,
18. Eminescu, Mihai în „Der arme Dionis Aus dem Rumänischen übersetzt von H. Sanielevici und W. Majerczik"/ Sărmanul Dionis Traducere din română de H. Sanielevici şi W. Majerczik, Buckarest, Buchdr. Bucharester Tagblatt, 1904, 65 p.
19. Eminescu, Mihai în „Deutsche Ubertragungen. Aus den suserleseneren Dichtungen des verstorbenen rumänischen Poeten Michail Eminesco von Em. Grigorovitza"/ Traducere germană. Dintr-o culegere de poezii postume ale poetului român Mihai Eminescu de Em. Grigorovitza, Berlin, Verlag von Alexander Dunker, 1901, XVIII + 43 p. 192
20. Eminescu, Mihai în „Die Fäulnis Rumäniens im Lichte rumänischer Dichter und Schriftsteller. Dichtung und Aufsütze übersetzt von Mite Kremnitz"/ Putregaiul românesc în lumina poeţilor şi scriitorilor români. Poezii şi nuvele traduse de Mite Kremnitz, München, Georg Muller Verlag, 1917, 249 p.
21. Eminescu, Mihai în „Die Lieder aller Völker und Zeiten de Hans Grabon"/ Cântecele tuturor popoarelor şi timpurilor de Hans Grabon, Hamburg f.e. 1888, 620 p.
22. Eminescu, Mihai în „Die Weinstraube. Rumänische Erzählungen. Herausgegeben von Sextil Puişcariu"/ Strugurii. Povestiri româneşti. Editate de Sextil Puşcariu, Berlin –Wien- Leipzig, Karl H. Bischoff Verlag, 1943, 296 p., ediţie care cuprinde „La aniversară"

23. Eminescu, Mihai în „Eminescu în corespondenţă ” Editura Muzeului Literaturii Române, Bucureşti, 1998.
24. Eminescu, Mihai în „Gedichte. Novellen. Deutsch von Maximilian W. Schroff”/ Poezii. Nuvele. Traduse în germană de Maximilian W. Schroff, Craiova, Graph. Kunstanstalt - Samitca A.G.,1913 XVI+ 240 p.+ 1 f. portr., ediţie ce cuprinde „Sărmanul Dionis” şi „Făt-Frumos din lacrimă”.
25. Eminescu, Mihai în „Hypérion. Poème. Traduit du romain par Louis Combi”/ Luceafărul poem. Traducere din limba română de Louis Combi, Madrid, Carpaţi, 1959, 16p. + portret; 4. „Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los paises” T VIII/„Dicţionar literar de opere şi personaje din toate tim-purile şi din toate ţările” Barcelona, Montaner y Symón, 1959, 590 p.
26. Eminescu, Mihai în „Poemas (Selección). Trad. Espagñol Maria Gabriela Corcuera. Pref. Joaquin de Entrambasagnes”/ Poezii. Traduse în spaniolă de Maria Gabriela Corcuera. Prefaţă de Joaquin de Estrambasabnes. Madrid, Suca. S. Ocaña, 1945,31p.;
27. Eminescu, Mihai în „Poems of Mihai Eminescu. Translated from the Rumanian and rendered into the original meters by E. Sylvia Paukburst and I. O. Ştefanovici, Ph.D. with a preface by George Bernard Shaw with an introduction by N. Iorga”/ Poezii de Mihai Eminescu traduse din română şi aranjate în ritmul original de E. Sylvia Paukburst and I. O. Ştefanovici, dr.în filologie, cu o prefaţă de George Bernard Shaw şi o introducere de Nicolae Iorga, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. 1930, XXIV + 120 p. 28. Eminescu, Mihai în „Poesias. Colecção bilingue dirigida pelo Dr. A. de Oliveira Cabral. Selecção, tradução, prefãcio e notas de Victor Buescu. Colaboracão de Carlos Queiroz. Com um ensaio de Mircea Eliade.”/ Poezii Colecţie bilingvă condusă de Dr. A. de Oliveira Cabral Selecţie, traducere, prefaţă şi note de Victor Buescu Cu colaborarea lui Carlos Queiroz. Cu un eseu de Mircea Eliade, Lisboa, Editorial Fernandes, 1950, 244 p.
29. Eminescu, Mihai în „Poesias. Versión espagñola de María Teresa Leòn y Rafael Alberti”/ Poezii. Versiune spaniolă de Maria Teresa Leon şi Rafael Alberti. Buenos Aires, Editorial Losado, S.A. 1958, 207 p. + portr.,
30. Eminescu, Mihai în „Poesie. Prima versione italiana dal testo rumeno con introduzione e note a cura di Ramiro Ortiz”/ Poezii, Prima versiune italiană a textului românesc cu introducere şi note de Ramiro Ortiz, Firenze, G.C. Sansoni, 1927, LXXI +167 p.
31. Eminescu, Mihai în „Poezii” ediţie de Perpessicius, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965,
32. Eminescu, Mihai în „Poezii” Madrid, Suc. De Ruivadenazra, 1950, 205p.;
33. Eminescu, Mihai în „Quelques poésias de Michail Eminesco. Notice biografique par Alexandro Vlahoutza. Traduction de M.M.V. (MM. Miller-Verghi) / Câteva poezii de Mihai Eminescu. Schiţă biografică de Alexandru Vlahuţă. Traducere de Margareta Miller-Verghi, Genève, Ch. Eggimann et C-ie, Paris, Librairie Fischbacher 1892, 2f.+120p. Traducerea va fi reluată la ediţia a II-a apărută la „Bucarest, Minerva, 1910.”
34. Eminescu, Mihai în „Rumänische Dichtungen. Deutsch von Carmen Sylva. Herensgegeben und mit weiteren Beiträgen Verschen von Mite Kremnitz”/ Poezii româneşti. Traducere în limba germană de Carmen Sylva. Editate şi completate de Mite Kremnitz, Leipzig, Wilhelm Friederich Vetrlag, 1881,VIII + 214 p.
35. Eminescu, Mihai în „Rumänische Dichtungen. Deutsch von Carmen Sylva. Herensgegeben und mit weiteren Beiträgen Verschen von Mite Kremnitz. Zweite Auflage.”/ Poezii româneşti Traducere în limba germană de Carmen Sylva. Editate şi completate de Mite Kremnitz Ediţia a II-a, Bonn, Verlag von E. Strauss, 1885-1886, 405 p. şi ediţia a III-a Bonn, Verlag von E. Strauss,1889, 340 p.
36. Eminescu, Mihai în „Sept contes roumain. Traduite par Jules Brun. Avec une introduction générale et un commentaire folkloriste par Leo Bachelin”/ Şapte povestiri româneşti. Traduse de Jules Brun. Cu o introducere şi un comentariu folcloristic de Leo Bachelin, Paris, Librairie de Firmin- Didot et C-ie, 1894, 343 p.
37. Eminescu, Mihai în Versuri lirice Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2000, p. 383

38. Schopenhauer, Arthur „Aphorismes sur la sagesse dans la vie". Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène, Quatrième edition, Paris, 1890 / „Parererga und Paralipomena", 300 p./
39. Schopenhauer, Arthur „Arta de a fi fericit - 50 de reguli de viaţă" traducere de Mariana Ilie, Editura Incitatus, Bucureşti, 2001.
40. Schopenhauer, Arthur „Critique de la Philosophie kantienne". Traduit en français par J. A. Cantacuzène, Bucharest, 1889.
41. Schopenhauer, Arthur „De la quadruple racine du pricipe de la raison suffisante. Dessertation philosophique". Traduit en français par J. A. Cantacuzène. Paris, 1882.
42. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation" traduit en français par J.A. Cantacuzène, Bucarest, 1886.
43. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation". Traduit en français par J. A. Cantacuzène vol I-II Leipzig F. A. Brockhaus; Paris: Librairie Academique Didier Perrin; Bucharest: Librairie Sotcheck, 1882
44. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation". Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène vol I-II Bucharest: Librairie Sotcheck, 1885. /pe copertă an de apariţie 1886/.
45. Schopenhauer, Arthur „Le monde comme volonté et comme représentation". Traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène vol II Bucharest: Librairie Sotcheck; Torino, Roma, Ermano Loescher, 1886. /980 pag./ 195
46. Schopenhauer, Arthur „Les Aphorismes sur la sagesse dans la vie." Traducere de I.A. Cantacuzino Paris, 1880. 47. Schopenhauer, Arthur „Scrieri despre filozofie şi religie" Humanitas, Bucureşti, 1995.
48. Schopenhauer, Arthur „Studii de estetică" – studiu introductiv de N. Tertulian Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974
49. Schopenhauer, Arthur „Viaţa, amorul, moartea" Antet, Filipeştii de târg, Prahova, fără an, p. 73 - reproduce versiunea traducerii lui Constantin Pestreanu apărută la „Librăriile Ion Alcalay")

CHRISTIAN GAILLY AND LITERARY IMPRESSIONISM

Diana Presadă
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University, Ploieşti

Abstract: An illustrative example of French minimalist fiction, Christian Gailly's Dernier Amour distinguishes itself by rich poetic qualities, straightforwardness and brevity of style. The use of exquisite details to depict the setting, the emphasis on sensory imagery to create a specific tone and mood, as well as a narrative syntax based on musical patterns constitute the particular features of his art. By analysing the richness of the imagery in the novel, the paper points out not only the characteristics of Gailly's minimalist style but also his indebtedness to Baudelaire, Proust and literary impressionism in general.

Keywords: Gailly, novel, minimalism, impressionism, analogies

Offering the readers a moving story with the means of minimalist fiction, the novel *Dernier amour* by Christian Gailly can be explored from multiple perspectives, but an analysis focused on inter-textual connotations and analogies with other literary works may also reveal insights into the writer's artistic universe.

By creating sensory-rich images and evocative settings, the book depicts the journey of a terminally ill musician from the concert hall where he has to endure the disastrous reception of the premiere of one of his compositions to a final destination, represented by his seashore villa where he will be waiting to die. In spite of the tragic sense of the story, the author surprises his readers with a paradoxical story about rediscovering the little joys of life in a highly poetic prose form that has much in common with impressionist literature. What obviously links Gailly to literary impressionism is his "emphasis on the experience of the senses" in order to "make art more perfectly reflect lived-experience" (Matz, 2001, p. 45). Nevertheless, his indebtedness to impressionist literature involves not only the representation of his character's immediate experiences but also the placement of "the reader into the scene at the actual moment of experience" (Peters, 2001, p. 24) or, in other words, he makes readers feel as if they were part of the fictional world. But how exactly do impressionist aesthetic characteristics take shape in the minimalist style of his narrative? What literary strategies and techniques does the author employ to achieve such a style?

A possible answer may reside in the particular way in which Gailly creates his character, Paul Cédrat, who is mostly described in a sensory-based relationship to the world, involving a continuous conversion of the diversity of external stimuli, such as colour, sound, smell and shape, into sensations and responsive emotions. It is through this permanent interaction of consciousness and objective reality that the reader can have glimpses into the character's thoughts and feelings, as evidenced by the passage in which the sunset colours reflected in the water of a lake induce a sense of calmness and tranquillity in Paul's heart. His desire to embrace the beauty of the scenery is remarkably expressed here by the verb "respirer"/to breathe:

> Personne avec Paul ne regardait les camaïeux bleu sombre, les échelles turquoise d'un soleil qui chaque soir ici prenait son bain dans les eaux noires du lac. Il s'arrêta de marcher pour mieux voir, respirer toute cette beauté (Gailly, 2004, p. 21)./ No one but Paul was looking at the dark blue shades, the turquoise colour palette of a sun that bathed here in the black waters of the lake each evening. He stopped walking to better see, breathe all this beauty (our translation).

As seen from the example above, the movement from the perceived object to the subjective perspective of the perceiver defines Gailly's particular narrative technique, reinforcing his affinity

with impressionist fiction which, as Rebecca Bowler states, is characterized by the fact that "the objective external world and the subjective inner workings of the mind are both implicated" (2016, p. 2). In other words, impressionist writing does not remain at the level of a simple sensory impression, but tries to reflect what Max Saunders calls "the intelligibility of the self" (2010, p.13), which in the case of Gailly's character means the perception of the self as inseparable from the world.

It should be noted that Gailly's narrative manner, which first describes the character's perceptions and then his feelings and thoughts, is remindful of Proust's narrative strategy used in *À la recherche du temps perdu*, where the sensations of the hero and narrator constitute the starting point of an intellectual process that brings to light what is hidden within impressions. Nevertheless, unlike Proust from whom present sensations stimulate involuntary memory to make possible the return of the past together with the joy of reliving it, Gailly's protagonist rediscovers the value of the present and is overwhelmed by a carpe diem feeling that reconnects him to life. Such a feeling is beautifully rendered in a passage where the perceptions of the natural elements (the sunlight, the sea, a fresh breeze, etc.) serve as stimuli to delectation:

> Dès qu'il a ouvert la porte-fenêtre. Mais alors l'air de la mer, du large. L'odeur, la tiédeur forte, fraîche. Quel plaisir de respirer un air comme ça […] De voir aussi c'est un plaisir. Les couleurs de la mer." (Gailly, 2004, pp. 57-58)/ As soon as he opened the French window. But then the air from the sea, from the open sea. The smell, the strong, refreshing warmth. What a pleasure to breathe such air […] To see is a pleasure, too (our translation).

The pleasure of breathing and seeing evoked by the narrative voice signifies pure awareness of living and becomes the leitmotif of the narrative. The reader may also notice that the minimalist literary devices employed by Gailly in the same excerpt are extremely suggestive. The directness of expression and the rapid jotting down of words allow him to illustrate the impact of the surrounding landscape on the character's "hypersensitive senses".

Moreover, the enjoyment that Paul finds in watching life unfold before his eyes reminds the reader of Baudelaire's "flâneur", the famous stroller and street explorer, always captivated by what he sees while maintaining the position of a distant and detached observer. Like this urban traveller, Paul is a "passionate spectator" and "lover of life" (Baudelaire, 1986, p. 9), whose most ardent desire is "to be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world" (Baudelaire, 1986, p. 9). As a matter of fact, his journey to the villa by the seashore, "Les flots bleus", reveals the duality of feelings typical of the "flâneur". Paul is a contemplator who, on the one hand, needs the outer world to indulge in sensory experiences and, on the other hand, searches for the aloneness of the self in the very heart of the multitudes.

Another similarity between Paul and Baudelaire's "flâneur" resides in their own artistic condition. As known, Baudelaire's "flâneur" embodies the essential features of the modern artist who, always in quest of "the fugitive and the infinite" (Baudelaire, 1986, p. 9), discovers an inexhaustible source of inspiration for his creation in the spectacle of the crowd. Paul also represents the artist in the Baudelairean sense of being a hero of modernity, that is, the artist concerned with reflecting the new in his work. The string quartet he composed is a piece of modern music ("musique moderne" – Gailly, 2004, p. 18) that replaces the classical structure slow-fast-slow-fast ("lent-vif-lent-vif" – Gailly, 2004, p. 16) with new forms and rhythms. But, to his great disappointment, the audience does not understand and appreciate the unusual slowness ("lenteur" – Gailly, 2004, p. 18) of his music, and its first public performance is received with shouts, whistles, insults and other injurious words ("Insultes et autres injures" – Gailly, 2004, p. 17). Being misunderstood as a composer, the only thing he can do before dying is to perceive the world through the eyes of the artist or, as Baudelaire states, admire "the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life" (1986, p. 9).

The predominance of the sense of sight in depicting the character's representations of the world relates Gailly not only to Baudelaire's "flâneur" but also to Proust's fascination with the

visual. The reader may recall, among other unforgettable passages from *À la recherche du temps perdu*, "the complexity or closeness of Proust's descriptions" (Baldwin, 2005, p. 37) of the hawthorn hedge of Tansonville, the steeples of Martinville and the Vivonne River. It is true that Gailly prefers the extreme simplicity typical of minimalist writing to the minute description adopted by Proust in his novel, but the character in *Dernier Amour*, like Proust's narrator, is always an observing mind that has a fine eye for detail and is eager to retain fugitive visual impressions.

As sight plays a crucial part in Paul's relationship to the world, Gailly excels at creating exquisite visual imagery throughout the novel. Showing interest in selecting significant detail, the writer renders the portraits of various people that Paul encounters in fast but sure brushstrokes, providing information about their age, appearance and the clothes they wear. Most of them are swift sketches that stand out as remarkable instances of Gailly's unmistakable concise style. Among the numerous examples of this kind is the paragraph presenting the young man who drives Paul to "Les Flots bleus":

> Pas plus de dix-huit ans. Un peu voyou, c'est vrai. Les yeux surtout. Les vêtements ça allait. Tee-shirt blanc ajusté sur des biceps gonflés à bloc. Jean bleu cigarette collant. Aux pieds des bottines noires comme des miroirs. Et dans les cheveux blonds en brosse les lunettes du soleil (Gailly, 2004, p. 48)./ Not more than eighteen years old. A bit impish, indeed. Especially his eyes. The clothes were fine. White T-shirt fitted to his inflated biceps. Blue jeans, cigarette tights. Black boots like mirrors in his feet. And sunglasses in his blond brushy hair (our translation).

In many other cases, the narrative voice emphasizes the pictorial quality of the description, observing the position of the persons that take part in the scene, or making comments on the effect of the colour associations. This is particularly evident in the passage that focuses on the Alexanders, the musicians who have to stop playing Paul's quartet because of the overtly disapproving audience. The description may have a great impact on the reader because the characters look as if they were figures in a painting:

> Les yeux d'Arthur étaient juste mouillés. Il tenait sa sœur par les épaules. La manche de sa veste ivoire croisant le taffetas vert des bretelles de la robe produisait un très joli contraste. Ou rapport. Ou couple de couleurs (Gailly, 2004, p. 19)./ Arthur's eyes were rather wet. He was holding his sister by the shoulders. The sleeve of his ivory coloured jacket crossing the green taffeta of the straps of her dress made a very pretty contrast. Or colour combination. Or couple of colours (our translation).

Colour prevails in the delineation of the people, things and places that attract the character's attention while travelling to "Les Flots bleus", or while walking on the beach in the proximity of his villa. As is customary with Gailly, the presence of an object or a human being in the narrator's visual field is signalled by a single colour, which plays the role of significant detail. Examples of this type can be found throughout the narrative. For instance, there is a woman in a white bodice ("Une femme en corsage blanc" – Gailly, 2004, p. 23) and a man in a red vest ("un homme en veste rouge" – Gailly, 2004, p. 23) in every office of the hotel where Paul is staying, the cab driving him to the airport is a big black Mercedes ("une grosse Mercedes noire" – Gailly, 2004, p. 35) and the waves of the sea are blue and white ("bleues et blanches" – Gailly, 2004, p. 61). Sometimes colours and their various shades are grouped together in suggestive enumerations, as in the passage describing the train compartment: "Red and black interior. Coal black. Wine yeast red. Smoked glass" (our translation) ("Intérieur rouge et noir. Noir de houille. Rouge lie de vin. Verre fumé." – Gailly, 2004, p. 44). It is remarkable that all these examples stimulate the imagination of the reader because, by limiting the description to colour, Gailly invites him or her to complete the missing information with appropriate details.

The author excels in painting the space, whether interior or exterior, and in the rendering of ambiance. The sitting room in Paul's villa is memorably depicted due to the use of various hues and shades that create a painting-like atmosphere. Here the cumulative effect of enumeration is outstanding, each piece of furniture being identified by means of a particular colour that delights the

eye: the porcelains are blue, the lampshades are ivory, the sofa is taupe grey, and the nuance of the coffee table is similar to crushed brick (Gailly, 2004, p. 84). In such cases, colours become distinct features of the environment and their role is to evoke the hero's mood. As regards the representation of the outdoor space, the author uses visually appealing details and quick brushstrokes, like a painter enchanted by the beauty around him. At the textual level, the pleasure of seeing and the quick recording of impressions are rendered by the juxtaposition of short sentences, most of them elliptical:

> Il faisait beau. Ça se jouait entre quatre ou cinq couleurs […] Le bleu marine de la carrosserie. Le bleu laiteux du ciel. La route grise. Troncs brun sombre des arbres. Les feuillages verts. Un nuage blanc sera le bienvenu (Gailly, 2004, p. 90)./It was a beautiful day. Four or five colours came into play […] The navy blue of the car's bodywork. The milky blue of the sky. Dark brown trunks of the trees. Green foliage. A white cloud will be welcome (our translation).

The visual quality of Gailly's prose also lies in the way he uses perspective in the landscape, especially by gradually moving the focus from nearby objects to a remote point in space. This technique can be noticed in the narrative sequence preceding Paul's encounter with the woman swimmer whom he calls his "dernier amour". After exploring the terrace of the villa, his gaze follows the ally crossing the terrace, reaches the white gate opening onto the stairs that lead down to the beach, and then wanders along it, finally discovering a light grey spot that stands in sharp contrast to a black beach rock and the dark yellow colour of the sand. Once again the masterly use of colours, described by the narrative voice as a magnificent chromatic association ("Magnifique rapport de couleurs" – Gailly, 2004, p. 61), proves that the character's perception of the world invariably results in a visual aesthetic experience in which colour is the strongest stimulus.

Besides the ecstasy of seeing, Paul's contemplation of beauty involves all his senses. Very often, multiple sensations and perceptions fuse into fine sensory imagery that conveys his pleasure of perceiving himself as part of life. Among the numerous narrative sequences of this kind is the one in which Paul, although a detached observer of the world, enjoys the presence of the people on the beach through his olfactory, gustatory and auditory senses: "Des odeurs de crème solaire, d'algues, d'iode, de beignets chauds à la pomme. Des cris suraigus comme des cris d'hirondelles quand le temps est à l'orage." (Gailly, 2004, p. 59)/ Smells of sunscreen, algae, iodine, hot apple doughnuts. Shrill cries similar to the cries of swallows on stormy weather. (our translation). The enumeration of all these sensory perceptions, as well as the comparison related to the sounds that the character hears ("comme des cris d'hirondelles"), indicates the avidity with which he absorbs the world into his soul.

Similarly to Proust, Gailly creates synesthetic imagery in connection with memory and the past, but keeping the aesthetic tenets of minimalist prose. As a result, his writing manner is characterised by terse language, directness and simplicity of style, whose effect is to quicken the pace of the narrative. The reader may find an illustrative example of Gailly's skilful use of synaesthesia in the taxi scene, which shows Paul listening to a song sung by Frank Sinatra while he is going to the airport:

> Mais c'est surtout la deuxième chanson qui fit couler dans la gorge de Paul cette sensation chaude au goût de sel de mer. *The Shadow of Your Smile.* Figurez-vous que c'est sur cet air-là que Paul Cédrat a pour la première fois serré contre lui celle qui allait devenir Lucie Cédrat. (Gailly, 2004, p. 37)/ But it is especially the second song that made this warm sea salt taste sensation flow into Paul's throat. *The Shadow of Your Smile*. Imagine that it was to that tune that Paul Cédrat first held tight against him the one that would become Lucie Cédrat (our translation).

This short passage evokes the motif of taste that Proust explored in the well-known episode of the tea-soaked madeleine, but there are significant differences between the two writers in terms of sensory representations and memory. If in the case of Proust the stress is laid on the narrator's taste experience blended with the smell of the lime blossom tea, in Gailly's text it is hearing (music)

thatmakes Paul feel a distinct taste in his mouth. Furthermore, instead of Proust's use of involuntary memory to bring past events into the conscious mind, Gailly introduces a "protruding narrator" (Evenson, 2002, p. xvii) who addresses the reader ("Figurez-vous que…") to reveal to him or her a particular event in the life of the character by means of a flashback to the past or analepsis. Apart from this analepsis, a special mention should be made of the simple syntax as well as the choice of the narrative perspective. Instead of a subjective first-person narrative, Gailly prefers the objective tone of a third-person narrator who involves the reader in the story. According to Warren Motte, Gailly distinguishes himself among the minimalist writers as he "proposes an original novelistic prose" based on a narrative style "inspired by a minimalist aesthetic, wagering on the poetic force of the fragment, and strategically interrupted by vertiginous analepses and prolepses" (2008, p. 65).

In other cases, following the act of seeing, olfactory and tactile sensations come into play and activate memory, as testified by the scene of the grey bathrobe that Paul finds on a beach rock. In this particular passage, the succession of the character's gestures is indicative of the manner in which he responds to the stimuli of the world: he puts the bathrobe near his face and breathes in several times, its smell gradually awaking in his mind the image of an absent woman who is his wife. The narrative movement from sensory perceptions to remembrance and conscious thought once again confirms the writer's special affinity for Proust's technique of capturing fleeting first impressions before disclosing their causes.

In several instances, memories are related to certain states or emotions, described by means of auditory sensations associated with the sense of touch. The reader may notice the narrative sequence in which Paul remembers the time spent at the villa with Lucie, his wife, especially when they were newly married. The passage represents a concise but vivid description, permeated with a nostalgic tone that converts sensory memory into poetic images, which are both intense and evocative. In sharp contrast with the unleashed elements of nature outside, the feelings of comfort, warmth and safety enjoyed by the young couple inside the villa reinforce the special significance of the place. Whatever the time of year or season, the villa was, and remains, a cosy, peaceful and protective space:

> Ils aimaient la saison qu'on dit morte. La froide. La mauvaise. Celle du vent. Des grandes marées et des tempêtes qui hurlent toute la nuit. On est bien au chaud dans le lit serrés l'un contre l'autre. Ils étaient jeunes (Gailly, 2004, p. 56)./ They loved the season that is said to be dead. The cold one. The bad one. The windy one. High tides and storms that are howling all night. We feel warm in bed holding each other tightly. They were young (our translation).

Fine auditory imagery produced by sound patterns and the rhythm of the sentences enhance the musical quality of Gailly's prose, pointing out one more time that "the author's perception of the music plays a key role in its treatment in the novel" (Petermann, 2014, p. 46). In this regard, it is worth citing a lyrical passage where the repetition of the consonants 's', 'f' and 'l' creates a melodious flow of words: "Les pins sous le vent frissonnaient au-dessus d'eux. Parfois même sifflaient sous une rafale. Les aiguilles de pin ça siffle quand le vent souffle fort." (Gailly, 2004, p. 98)/ The pine trees were groaning in the wind above them. Sometimes they even whistled in a blast. The pine needles whistle when the wind is strong (our translation).

As a matter of fact, the use of rhythmicised sentences imitating music and the brevity of expression are constant features of Gailly's prose style. Brian Evenson rightly compares it with "a perforated narrative"(2002, p. xvi), that is, "a narrative still of a piece but shot through with tiny holes, through which the strange gleams of artifice and style shine" (2002, p. xvii). This narrative manner lies in juxtaposing short sentences, sometimes reduced to words or left unfinished, although a full stop is placed at their end. It is "a notational and fragmentary" (Evenson, 2002, p. xvii) style that often conveys the rapid movement of the impressions registered by the character's consciousness.

The cooperation between sight and taste to produce strong sensations and emotions can be identified in the memorable episode of the butter croissant. After enjoying his last car journey, Paul is invited by the woman swimmer to her place and here, while she and her husband are trying hard

to have conversation with him, he notices a butter croissant on a plate. Remembering its taste, he is gradually overwhelmed by an irresistible desire to eat it, but his gustatory pleasure is ironically cut short because, at the first bite of the croissant, he loses consciousness. The moment is significant in the context of the narrative as it leads to the final part of Paul's odyssey. Suggestively, the motif of sleep or preparing for sleep appears in the subsequent scene, which shows him leaving aside all suffering to fully experience a feeling of comfort and peace. When brought home by the woman swimmer and her husband, Paul rediscovers the pleasure of lying down and the state of "bien-être"/ well-being (Gailly, 2004, p. 114), and wants to listen to a gentle soothing melody. It is now that the former composer asks the woman swimmer to play the lullaby ("la berceuse" – Gailly, 2004, p. 114) on the piano, such a request revealing his need to return to the simplicity and innocence of the child with the help of music.

At this point in the narrative, the motif of music bears different connotations depending on the character involved in the story. If in the case of Paul Cédrat the lullaby signifies his gentle passage into sleep and maybe nothingness, his wife perceives it as a song of hope and joy. As illustrated in the last chapter that centres on Lucie's feelings when approaching the villa, the sound of the piano arouses in her soul the unexpected hope that Paul is still alive, filling her heart with infinite happiness and gratitude: "La joie. Il vit. Elle rit. Le bonheur de rire. Il est en vie. Merci." (Gailly, 2004, p. 122)/ Joy. He lives. She laughs. The joy of laughing. He's alive. Thank you (our translation). It is notable that, instead of a predictable tragic ending of the story, the author chooses the formula of an open ending to encourage the reader to continue the narrative according to his or her own imagination.

In the final analysis, it can be stated that the distinguishing feature of Gailly's art, which reveals a more or less noticeable kinship with Baudelaire's flâneur and Proust's impressionism, consists in his ability to create a beautiful narrative using a great economy with words. His laconic aesthetic is, however, misleading because the novel is structurally complex and rich in narrative techniques, imagery and states of mind. By depicting the hero's impressions and emotions nourished by a sense of connectedness to the world, his book demonstrates what Kronegger considers the quintessence of impressionist literature: "reality, then, is seen as a harmony of subjects and objects, which merge together in terms of time and space, during any act of the protagonist" (1973, p. 40). His innovative style based on the combination of minimalism and impressionist devices certifies the uniqueness of his prose.

BIBLIOGRAPHY

1. Baldwin, T. (2005). *The Material Object in the Work of Marcel Proust*. Bern: Peter Lang.
2. Baudelaire, C. (1863, 1868). "The Artist, Man of the World, Man of the Crowd, and Child", in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, translated and edited by Jonathan Mayne (New York: Da Capo Press, 1986, c1964), 5-12. Originally published as "L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant", in *Le Peintre de la vie moderne*, Le Figaro (November and December 1863) and in *L'Art romantique* (Paris: Michel Lévy Frères, 1868).
3. Bowler, R. (2016). *Literary Impressionism, Vision and Memory in Dorothy Richardson, Ford Madox Ford, H.D. and May Sinclair*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
4. Evenson, B. (1998). Introduction to *The Passion of Martin Fissel-Brandt* by Christian Gailly, translated by Melanie Kemp (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), ix-xix. Originally published as *La Passion deMartin Fissel-Brandt*. Paris: Les Éditions de Minuit.
5. Gailly, C. (2004). *Dernier Amour*.Paris: Les Éditions de Minuit.
6. Kronegger, M.E. (1973). *Literary Impressionism*. New Haven, Conn: College and University Press Services Inc.
7. Matz, J. (2001). *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

8. Motte F., W. (2008). *Fiction Now, The French Novel in the Twenty-First Century*. Champaign: Dalkey Archive Press.
9. Petermann, E. (2014). *The Musical Novel, Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*. Rochester, New York: Camden House.
10. Peters G., J. (2001). *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Saunders, M. (2010). *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press.

SYMBOLS IN DAN BROWN'S NOVELS

Smaranda Ştefanovici, Erika Henrietta Szep
Assoc. Prof., PhD, Hab Dr.– UMFST Târgu Mureş

Abstract: The mastermind behind the famous novel The Da' Vinci Code is Dan Brown. Brown created his fictional character Robert Langdon as an image of himself, of the man he hopes to be. Langdon is a Harvard professor, who is always the smartest man in the room, in this case, the smartest one in Brown's novels. As readers of From Angeles and Demons, The Da' Vinci Code and of Origin, we know the professor as a person who has a solution for every mystery and as a person who can explain every existing symbol. Through his eyes, Brown can present numerous places, using architectural descriptions mostly accurate. Due to the symbols and the architectural descriptions, the author can capture the reader's attention and awaken curiosity at the same time. Dan Brown's main goal is to blur the line between fiction and reality, by using strange and mythical symbols and architectural descriptions.

Keywords: religion, science, symbols, alter-ego

Although Dan Brown's novels are considered mostly works of fiction, he presents accurate data too. He is famous for blending fact with fiction. Throughout his novels, the author of the well-known *Da' Vinci Code* takes the reader on thrilling adventures, where the main characters have to solve a mystery, to uncover secrets. Dan Brown gives the reader a detailed description of each mesmerizing place his protagonist visits, presenting accurate locations and certain historical facts.

Besides using architectural references, Dan Brown also uses a variety of symbols to increase credibility. Alongside these symbols, there is also a profound explanation, to help the reader understand their meaning.

First, it is compulsory to explain what a symbol is and where it can occur. According to James Hall, "we seem to have a natural tendency to create symbols in the way we think and in our art, which must reflect a deep-seated trait of the human spirit." He gives a good example here, the lion, which in itself is only a big, fierce animal of the cat family, but once humans began to entitle him the 'Lord of the Jungle,' he became a symbol. (Hall, 1995). Symbols are often found in art, and they can be related to worship as well. Even figures of history may be considered symbols. For instance, Hall explains that:

> "We can only guess how the Buddha or Jesus looked in life. The Buddha, with his tight, curly hair and top-knot, tuft between the brows, pendent ear-lobes and mystic signs on hands and feet, bears little or no physical resemblance, we may assume, to the historical founder of Buddhism. Jesus, when crowned and enthroned in the style of an East Roman emperor, is immediately recognizable as the sovereign King of Heaven, the Almighty. When clad in a peasant's tunic, girded at the waist, and carrying a lamb around his shoulders, he becomes the Good Shepherd of the gospels. These are symbolic images of the religious leaders." (Hall, 1995)

Also, with the passing of time, Medieval and Renaissance Europe created numerous symbolic figures, which are still in use. Here, we can include virtues and vices, seasons of the year, ages of man, and others. According to Hall, there was a time when people believed in natural phenomena, such as the course of the sun, childbirth, etc. People's existence once depended on a certain kind of behavior, so they were managed with sacrifice and prayer. All these forces were not pictured as having human forms, so when the artist made an image of the sun, the moon, it was a god that he was portraying. So Hall explains that "In a sense, therefore, this kind of image goes beyond symbolism: it is a literal representation of a deity." (Hall, 1995) Briefly, symbolic images

can be differently interpreted and can mean different things to diverse cultures; rarely are they enriched with a fixed meaning that transcends different social and religious milieus, at least in art.

Dan Browns' novels, *The Da Vinci Code, Angels and Demons* and *Origin* all contain various symbols, which are supposed to be accurate, as the architectural descriptions, artwork, etc. are. He claims that "All descriptions of artwork, architecture, documents and secret rituals in the novel are accurate." (Brown, 2004)

To understand a book, firstly we need to know something about the author, about the mastermind behind the work, along with his style of writing, motives, and backgrounds. So who is Dan Brown? According to Graham A. Thomas, Dan Brown is an enigma. We need to start from the very beginning, with his childhood, which influenced his writing in a very significant way. His father, Richard G. Brown was a mathematics teacher at Phillips Exeter Academy, and his mother Connie had a master's degree in sacred music and was a professional church organist; so both science and religion were present in his life, even as a child. We know for a fact that each of his novels has at its core a treasure hunt, and that they are filled with secrets and puzzles. This fact can also be traced back to the writer's early years because as a kid he didn't spend his time in front of a TV. Instead, he would spend hours working on crosswords, or going on treasure hunts which were created by his father. His interests in art and architecture are also related to his childhood, because the parents took him, when he was only nine years old, to museums in Washington D.C. He was raised in a religious environment, but in the ninth grade, he started to study cosmology and astronomy, distancing himself from the spiritual world. It is known that there is a thick line between fact and fiction in Dan Brown's novels. Also, each story has a moral argument, leaving it to the reader to decide what is right and what is wrong. The main theme which always reoccurs in his novels is that of the main character, the hero pulled out of his comfortable environment and placed in a dangerous situation, where life-and-death situations have to be sorted out in a short amount of time. It is also important to mention that in his novels the good and the evil forces are always fighting, but good always triumphs over evil. (Thomas, 2011: 14, 15)

Dan Brown's novels are written from a skeptical point of view; the protagonist Robert Langdon is a skeptic as well who associates the reader with someone who will not take everything for granted. While going through a Dan Brown's novel, the reader may question the facts; he may wonder whether what he is reading is true; so the author keeps the reader in a constant thrill, and he indulges the reader in investigating. We couldn't call Brown a literary genius, but he connects with the reader, and his books are certainly fun to read.

Robert Langdon is the key character of the stories, he is complex, unique, and everything revolves around him; each Dan Brown novel starts and ends with the Harvard professor. Also, at the core of these novels, there is a mystery to be solved, a quest, a treasure hunt, leaving Langdon to find a solution for everything. He is always the smartest person in the room. We know that Dan Brown connects with his character Robert Langdon; that is why we dare say that this character can even be his alter ego. According to an interview which Brown gave to the CBS This Morning "Any author will tell you that the relationship with the character is an incredibly close one, this is the person you spend the most time with, of anyone in your life. You know, in this case, Robert Langdon is always talking in my head." (Brown, CBS This Morning, 7 May 2014) We observe that the author considers his main character a part of his life, someone who is always present, almost becoming one with the author. Brown also adds that:

> "What I try to do with him, is to create a hero that a reader will feel like, you know what: 'I could be that person.' You know, most heroes in thrillers use guns and martial arts to get out of situations. You know, most of us don't have guns, don't know martial arts, but we do have intellects. So, Langdon, when he is in a tough spot, will try to use his intellect to get out. And, I hope that readers think 'wow, you know, I might have been able to figure that out myself."
>
> (Brown, CBS This Morning, 7 May 2014)

Dan Brown created his fictional character Robert Langdon according to the man he always wished to be. Why wouldn't he want to be like Langdon? He is an intelligent professor who teaches

at Harvard University. Furthermore, he is a successful writer who explores serious themes, solving mysteries which other people haven't managed to do. He knows everything there is to be known about culture and art. He has an answer to pretty much everything, his brain working like a machine when something needs a solution. From *The Da' Vinci Code* we find out that: "Last month, much to Langdon's embarrassment, *Boston Magazine* had listed him as one of the city's top ten most intriguing people- a dubious honor that made him the brunt of endless ribbing by his Harvard colleagues." (Brown, 2004: 23) Also, Brown adds to the value of his character by giving certain book titles that Langdon wrote "He is the author of numerous books: The Symbology of Secret Sects, The Art of the Illuminati, The Lost Language of Ideograms and when I say he wrote the book on Religious Ideograms, I mean that quite literally." (Brown, 2004: 23) We note here that Langdon is everything Dan Brown is not. Clearly, from the titles of the books listed above, it can be concluded that these are not works of fiction. In an ideal world, Dan Brown would have wanted to be able to explore these themes and write about them, instead of creating thrillers, which are based mostly on fiction. Art plays a very important role in the professor's life. In *Origin,* Brown explains that "Langdon had always enjoyed the challenge of modern art- primarily the exploration of why particular works were hailed masterpieces: Jackson Pollock's drip paintings; Andy Warhol's Campbell's Soup Cans; Mark Rothko's simple rectangles of color." (Brown, 2018: 10). But let's not forget about his passion for Da Vinci and his paintings and his knowledge about history. Regarding his physical aspect, in *Angels and Demons* Brown describes him as a pleasant looking bachelor "Although not overly handsome in a classical sense, the forty-five-year-old Langdon had what his female colleagues referred to as an 'erudite' appeal- wisps of gray in his thick brown hair, probing blue eyes, an arrestingly deep voice, and the strong, carefree smile of a collegiate athlete." (Brown, 2013: 21). Although Dan Brown is forty-five-years old now, he is also in good shape, due to his daily physical activity. Langdon is also an active person "Langdon still had the body of a swimmer, a toned, six-foot physique that he vigilantly maintained with fifty laps a day in the university pool." (Brown, 2013: 21).

Robert Langdon is the key character in all of Dan Brown's books. He is the one who makes up the plot of each novel, who solves every treasure hunt, he deciphers everything. He is the heart and the mind of each book, he is the author's soul.

Dan Brown became a bestselling author not only through his notorious character Robert Langdon but also by creating treasure hunts which would put the reader into situations where he/she would become curious and start searching for the truth behind the fiction. The authors managed to confuse the reader by adding to the plot of the novels architectural descriptions and certain symbols. His novels are enriched with numerous symbols, which are explained and illustrated as well. But does every explanation reflect the true meaning of these symbols?

It is typical for Dan Brown to explore or invent misunderstandings between science and religion, so he took the Illuminati myth and the Catholic Church and wrote a book entitled *Angles and Demons.* Throughout the plot of this novel, the author presents numerous symbols which are related to this conspiracy theory. What is interesting here is that the almighty evil of this story is named Janus. The interesting fact is that Janus is an "old Italian god of doors and gates, invoked at all kinds of openings and beginnings. The first month is named after him. His head has two faces that look the opposite direction – indoors and outdoors, or to past and future." (Hall, 1994: 190) So, naming the evil protagonist of the novel after this god can be symbolic. The two faces that look the opposite direction link to the two main forces that battle with each other, science and religion; in this case, science is the evil and religion is good. People not knowing which one to trust, they look both ways, as Dan Brown does. Besides, the past can be related to religion and science to the future. Getting rid of the old ways for a new world, the New World Order is the Illuminati's main goal. Leonardo Vetra introduced the first symbol in this novel. He was a scientist at CERN, and he wanted to prove God's existence with the help of science. He was found dead, with a symbol on his chest. It was the emblem of the Illuminati. "Ancient documents described the symbol as an ambigram - ambi meaning 'both' – signifying it was legible both ways." (Brown, 2013: 48)

Although Brown claims that this Illuminati emblem was legendary in modern symbology, an Official Website of the Illuminati emphasizes the Pyramid, the Eye, the Light, and the Eternal circle. They claim that "The Illuminati's symbols are maps for those who seek the truth and signs of unity for all who walk alongside you on the path." (Illuminati, 2019)

Langdon explains the Pyramid or the triangle in *Angels and Demons*. Langdon claims that the U.S currency contains Illuminati symbols. It turns out that the one-dollar bill contains a pyramid if it's turned over, and Brown explains that "The pyramid is an occult symbol representing a convergence upward, towards the ultimate source of Illumination." (Brown, 2013: 135) Furthermore, inside the triangle, there is an eye, and Langdon explains this, too "The eye signifies the Illuminati's ability to infiltrate and watch all things. The shining triangle represents enlightenment." (Brown, 2013: 136).

But, according to James Hall's dictionary of symbols, the triangle is "The symbol of three-fold nature. The Christian trinity may be represented as a triangle, sometimes framing an eye, the symbol of God the Father. His halo is sometimes triangular. The equilateral triangle is a Hindu symbol of gender: with apex up, it is male, the lingam which is Shiva; apex down is female." (Hall, 1994: 7) Also, the eye is a "symbol of gods as all-seeing, all-knowing. Early Mesopotamian cult statues typically show deities with large, staring eyes, compellingly powerful." (Hall, 1994: 120) Hence, in Hall's dictionary of symbols, there is no mention of the "all-seeing" eye as a symbol of the Illuminati, which, however, does not minimize Dan Brown's use and interpretation of it.

Dan Brown's best seller book *The Da' Vinci Code* contains more symbols than any other books he wrote. As usual, this book follows Robert Langdon and Sophie Neveu on a difficult road to discover the mystery behind the murder of Jacques Sauniére. This story has an unusual theory, which is the possibility that Jesus had been married to Mary Magdalene and that they had a child. Mostly, it is the presumption that the bloodline of Jesus was continued. So, there is a mystery which needs a solution to uncover a myth.

The book starts strong, by introducing a naked corpse, lying on the floor of the Louvre museum, positioned strangely, and with a pentacle drawn on his chest. Landon explains that "symbols carry different meanings in different settings" but "primarily the pentacle is a pagan religious symbol." (Brown, 2004:60) More precisely, the pentacle is:

> "a pre-Christian symbol that relates to Nature worship. The ancients envisioned their worlds in two halves – masculine and feminine. Their gods and goddesses worked to keep a balance of power. Ying and yang. When male and female were balanced, there was harmony in the world. When they were unbalanced, there was chaos." (Brown, 2004: 60)

Continuing his explanation, Langdon states that in this case "This pentacle is representative of the female half of all things – a concept that religious historians call the 'sacred feminine' or the 'divine goddess'" (Brown, 2004: 60); adding that "In its most specific interpretation, the pentacle symbolizes Venus – the goddess of female sexual love and beauty." (Brown, 2004: 61) This interpretation could be appealing to the female readers of *The Da' Vinci Code*, along with the presumption that one of the most famous female characters in history, Mary Magdalene carried on the bloodline of Jesus Christ. Again, Dan Brown knows how to draw a certain audience, even with just a myth. According to a dictionary of symbols, the pentacle or the pentagram is:

> "a five-pointed figure is first seen in Sumerian royal inscriptions of the late 4th-early 3rd mill. BC, where it appears to symbolize the extent of the king's authority, reaching to the farthest corners of the earth. It was used as a mystic symbol of the Pythagoreans and, later, by medieval astrologers and necromancers. As a good luck charm, it was placed at doorways to keep off harmful spirits. As a Christian symbol, it stands for the five wounds of Christ." (Hall, 1994: 5)

Brown is right about the fact that the pentacle was a five-pointed figure which appeared before Christ, but it is uncertain whether it had something in connection with Venus or the female and male relations. Also, the nudity of the dead body is also explained by Langdon: "a naked human form was yet another endorsement of Venus – the goddess of human sexuality." (Brown, 2004: 63) This statement may be true because a dictionary of symbols contains similar information:

> "A goddess of love, like Qadesh in Egypt and the Graeco-Roman APHRODITE/VENUS, was generally represented nude, though Aphrodite is usually robed in early vase painting. The classical Greek sculptor's aim of creating, in the service of religion, an ideally perfect human body was copied, generally for secular reasons, by the Romans. The Christian Church condemned the nude in classical art as the work of Satan." (Hall, 1994: 134)

Supposedly, every Christian knows what a cross symbolizes. According to Brown, the square crosses, with four arms of equal lengths, are considered peaceful crosses, and they predated Christianity; adding that "their square configurations make them impractical for use in the crucifixion, and their balanced and horizontal elements convey a natural union of male and female." (Brown, 2004: 201). He also explains that the Christian cross has a violent history, being a device of torture.

"The equilateral cross was once widely used to denote the four cardinal directions, or winds, that brought the rain." and "From the 4th century when Christians were first allowed to worship freely in the Roman Empire the cross itself began slowly to be represented on sarcophagi and other artifacts as a symbol of their religion and of Christ himself," explains Hall in his dictionary of symbols. (Hall,1994: 2) Brown claims that Langdon "was always surprised how few Christians who gazed upon 'the crucifix' realized their symbol's violent history was reflected in its very name: 'cross' and 'crucifix' came from the Latin verb cruciare- to torture." (Brown, 2004: 201). Surely, the majority of Christians are aware of the violent history of the crucifix, but as Hall explains "a crucifix may feature in VANITAS paintings as a symbol of the Christian's hope of life after death." (Hall, 1994: 64) Hall's point of view highlights a more positive side of the story, and it is also logical because Christ was reborn; as a consequence, Christians may hope for the same faith.

Every woman loves a red rose. But why? Maybe it has something to do with the flower's symbolic meaning. In this novel, the rose has a special significance: "Rosa rugose, one of the oldest species of rose, had five petals and a pentagonal symmetry, just like the guiding star of Venus, giving the Rose strong iconography ties to womanhood." (Brown, 2004: 274)

Furthermore:

> "The red rose was sacred to APHRODITE/VENUS, her attendants, the THREE GRACES, and Flora, the Italian goddess of flowers, for all of whom it symbolized love and beauty. It was an early Christian symbol, found in the Roman catacombs, where possibly it denotes Paradise. It became closely associated with the VIRGIN MARY, who was sometimes

designated 'rose without thorns,' that is, without sin. A red rose symbolizes the Christian martyr's blood, a white one virginity" (Hall, 1994: 157)

So, Brown was right to associate the rose with Venus and women, later on even with Mary Magdalene. Maybe this is the reason why women like roses so much, because of the association of the rose with womanhood.

Brown gives an important role to the Knight Templars in *The Da' Vinci Code.* According to Encyclopedia Britannica, the Knight Templar, member of the Poor Knights of Christ and the Temple of Solomon were "Originally founded to protect Christian pilgrims to the Holy Land, and the order assumed greater military duties during the 12th century." (Encyclopaedia Britannica, Templar, 2018) But, due to their increasing wealth, they became rivals and were falsely accused of blasphemy and destroyed by King Philip IV of France. Brown states that "The Church accused the Templars of secretly performing rituals in which they prayed to a carved stone head…the pagan god -Baphomet." (Brown, 2004: 419). This Baphomet was "a pagan fertility god associated with the creative force of reproduction. Baphomet's head was represented as that of a ram or a goat, a common symbol of procreation and fecundity." (Brown, 2004: 419) Currently, this Baphomet is associated with Satanism, but this attribute may be traced back to the false accusations regarding the Templars.

After analyzing the symbols in Dan Brown's novels, the conclusion may be that not all the symbols are correctly explained and illustrated, but the author certainly has some accurate data inserted. Humans have created symbols, they are all around us, and they change over time. We can find symbols everywhere, in objects, in names, in numbers, in animals, in religion, in beliefs, they surround us. So how could one tell which symbols are the original ones? Fortunately, not all the people on the planet have the same culture and the same beliefs. Therefore, we can decide which symbols we use or in which we believe.

BIBLIOGRAPHY

BROWN, D. (2004). *The Da Vinci Code*. London, Corgi Books.

BROWN, D. (2013). *Angels &Demons*. London, Corgi.

BROWN, D. (2018). *Origin.* London, Corgi Books.

HALL, J. (1996). *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. New York, IconEditions.

Illuminati, the Official Website of the Illuminati, 2019, Illuminatiam, viewed 4 April 2019, https://www.illuminatiofficial.org/#

Encyclopedia Britannica, Templar, 25 May 2018, viewed 6 April 2019, https://www.britannica.com/topic/Templars
https://www.youtube.com/watch?v=Mv4V1f1gph4

THOMAS, G. A. (2011). *Dan Brown Enigma*. London, Sydney, N.S.W.

LITERATUR UND MEDIZIN. FRIEDRICH SCHILLER: EXKURS ÜBER DEN EINFLUSS DER MEDIZIN AUF DIE LITERATUR

Simona Olaru-Poşiar
Lektor, Dr., Die Medizinische und Pharmazeutische Universität "Victor Babeş"

Abstract: In a century where we look into connections between narration and medicine, where we talk about narrative medicine, the importance of communication, of story rendering, of communication in medicine, the following article underlines the connection between literature and medicine, by presenting one of the most important German writers, Friedrich Schiller and his work, which underlines the author's fascination for the medical science, transposed in his literary texts.

Keywords: medicine, literature, narrative medicine, communication, modern social alienation

Die Beziehung zwischen Literatur und Medizin weist zahlreiche Dimensionen auf und kann bis in die Antike zurückverfolgt werden.

Im Geleitwort für das Lexikon **Literatur und Medizin** (2005) weist Prof. em Dr. phil. Dietrich von Engelhardt, dessen Forschungsschwerpunkt der Bereich Literatur und Medizin darstellt, auf mehrere Aspekte dieses vielgestaltigen Interferenzgebietes hin. So thematisiert Literatur mit besonderer Vorliebe Krankheit und Schmerz, Geburt und Tod, die Beziehungen zwischen Arzt und Patient, die Therapie und die medizinische Institution. Ein zweiter Aspekt bezieht sich auf die Tatsache, dass Schriftsteller Ärzte sind oder umgekehrt Ärzte sich als Schriftsteller betätigen. Drittens geht es um die Erkrankung der Künstler sowie um die Tatsache, dass auch Krankheit die Fähigkeit aufweist, Kunst hervorzubringen.

Engelhardt hebt drei Funktionen hervor, die für die Beziehung zwischen Medizin und Literatur von besonderer Bedeutung sind: die fiktionale Funktion der Medizin, die szientifische Funktion der Literatur und schließlich die genuine Funktion der literarisierten Medizin. Mit der fiktionalen Funktion der Medizin ist gemeint, dass medizinische Kenntnisse zum Verständnis des literarischen Textes beitragen können. Als szientifische Funktion der Literatur versteht er umgekehrt die Bedeutung der Literatur für die Medizin. Die literarischen Darstellungen des Arztes, der Therapie und der medizinischen Institution, der Krankheit und vor allem des Kranken in seiner Subjektivität und individuellen Lebenssituation erinnern und mahnen die Medizin stets von Neuem an die Einheit somatischer, psychischer, sozialer und geistiger Bereiche im kranken Menschen, die, so Engelhardt, in wissenschaftlicher Forschung, therapeutischer Tätigkeit wie auch in der medizinischen Ausbildung meist zu wenig Beachtung findet. So fordert die Literatur, freilich nur im Falle von Ärzten, die sich Zeit nehmen, sich mit Literatur auseinanderzusetzen, zur Überprüfung therapeutischer Methoden und Ziele auf und lässt über die Arzt-Patienten-Beziehung nachdenken. Schließlich fördert Literatur allgemein das, was als genuine Funktion der literarisierten Medizin verstanden werden kann, nämlich das Verständnis für den Kranken und die Krankheit, für den Arzt und die Therapie, in der Öffentlichkeit wie in der Politik. Innerhalb dieser Funktion komme der Literatur die Aufgabe zu, auf Gefahren und Risiken der Medizin, auf Technisierung und Anonymisierung, auf den Verlust der Menschlichkeit hinzuweisen. Desgleichen erfüllen literarische Werke mit ihren Ideen, Metaphern und Symbolen das Bedürfnis nach Deutungen der Krankheit, die über alle naturwissenschaftlichen und sozialpsychologsichen Erklärungen hinausgehen. Darüber hinaus wird in der Literatur die übliche Trennung von „gesund" und „krank", von Norm und Abnormität in Frage gestellt und relativiert; der Kranke kann als der eigentlich Gesunde erscheinen, Krankheiten können als Signatur ihrer Zeit, das Krankenhaus als Abbild der Welt verstanden werden (Jagow/Steger 2005: 2).

Für die vorliegende Arbeit spielen die erste und die letzte Funktion, auf die Engelhardt verweist, eine besondere Rolle. Die Arbeit gründet auf die fiktionale Funktion der Medizin dadurch, dass sie ausgehend von den medizinischen Definitionen der Begriffe zu Wahnsinn, Psychose und Schizophrenie eine neue, interdisziplinäre Herangehensweise an literarische Texte vorschlägt. Die genuine Funktion der literarisierten Medizin kommt in der Arbeit durch die Deutungen zum Tragen, die dem Wahnsinn in den literarischen Texten zugesprochen werden. Der Wahnsinn kann beispielsweise als Metapher für eine verrückte Welt stehen oder auf die allgemeine Entfremdung des Menschen in der modernen Welt hinweisen. In der modernen Literatur tritt deutlich die Aufwertung des Wahnsinns oder der Verrücktheit zu Tage, die als Abgrenzung von der banalen Normalität verstanden wird.

Im Werk Friedrich Schillers (1759–1805) kommt dem Wahnsinn bei Weitem nicht der Stellenwert wie bei Goethe zu. Im Lexikon **Literatur und Medizin** wird bloß auf die Auffassung des Stürmer und Drängers von der Liebe als heilger Wahnsinn eingegangen, sowie auf die Tatsache, dass der Wahnsinn in der Ballade**Der Taucher** (1798) auch Anlass für moralische Verfehlungen sein kann, denen es Einhalt zu gebieten gilt (siehe Jagow/Steger 2005: 849). Aus diesem Grund soll im Folgenden eher dem Einfluss der Medizin auf Schillers Schaffen nachgegangen werden, da wenigen bekannt ist, dass sein einzig erlernter Beruf jener des Arztes war und er eindreiviertel Jahr als Regimentsarzt im Dienst des Prinzen Karl-Eugen in der württembergischen Armee in Stuttgart gearbeitet hat.

In 1770 grundet Karl Eugen eine militarische Akademie , die seinen Namen tragt .
In dieser Ausstattung verbringt Schiller die Jahre zwischen 1773-1780 . Die Schul-Programme der ersten Jahre zeigt das e sein Gymnasium ist , da die Schuler Stunden hatten wie latein , griechisch , franzosisch , Religion , Phylosophie , Geschichte , Geographie , Mathematik und Naturwissenschaften , Tanz , Reiten und Fechten .
Kurz bevor die Junglingen Studenten warden , fangen sie mit militarische Wissenschaften, Medizin , Jura , Kunst , Handel und Forstwirtschaft . Ein Schuler der Karl Eugen Schule konnte so seine Studien mit 19 abschliesSen .

Wie Vianu zeigte, Schiller wurde lange Zeit wegen seiner schwacheren Schule verfolgt , welche er spater vertiefte mit Geschichte und Phylosophie . Fache , auf welche er ein bedeutender Einfluss brachte (Vianu 1961:18).

In Schillers ersten Jahren an der Karlsschule interessiert er sich fur Phylosohie . An der militarischen Akademie wahlt er sich Jura . Er verlasst das Jura Studium da es zu abstrakt und kalt fuhr sein inneres seien . Als die Akademie , Medizin als Fach bringt , wahlt sich Schiller dies . Medizin ist fur ihn ein Weg den Menschen kennen zu lernen .
Man konnte nich fest legen wie weit Schiller in der Medizin gekommen ist . Vianu zeigt uns das es 2 Briefe gibt die die Natur Schiller – Pazient zeigen . Taktvoll , versucht er sines Pazienten Zuverlassigkeit zu gewinnen . Entschlossen die militarische Akademie zu verlassen , presentiert Schiller in 1779 seine Diplom-Arbeit “Die Philosophie der Physiologie” .

Laut Vianu suchte Schiller “die Kraft der Vermittlung” zwischen Seele und Materie . Die Arbeit ist also ein Versuch der Uberwindung des Dualismus : Seele - Materie . Die Hinweiser der Arbeit erkennen die Kenntnisse und Fleisheit des Kandidaten, doch empfehlen einen leichteren Ausdruck .

Karl Eugen , der im lezten Moment spricht , kommt mitder Rezolution : “ Die Arbeit des schulers Schiller wird nicht Gedruckt , obwohl sehr schon geschrieben . Deswegen , bin ich der Meinung , die Arbeit soll dem Publikum noch nicht vorgestellt . Somit , soll Schiller noch ein Jahr zur Schule gehen , Zeit , in der er Temperament gewinnt um ein grosser Name zu werden ” (zitiert nach Vianu 1961:23-24) .

Schiller bleibt also noch ein Jahr an der Karlsschule , um naher seine neue Arbeit zu prasentieren “Versuch uber den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen”. Die Arbeit wird zugestimmt , gedruckt und durch sie verlasst Schiller die militarische Akademie des Karls Eugen als Arzt .

Gottfried Willems betont in seiner Arbeit **Der Körper bestimmt den Geist. Schiller als Mediziner**,dassspätestens seit der Schiller-Forschung der 1970er und 1980er Jahre klargestellt wurde, dass sich in den medizinischen Schriften Schillers buchstäblich kein einziger Gedanke findet, den die zeitgenössische Medizin nicht bereitgehalten hätte. Was Schiller in seiner medizinischen Abschlussarbeit zu Papier brachte, sei nichts anderes als die zeitgenössische Medizin, durchaus auf der Höhe der Zeit[1]. Der Arzt Bernd Werner hält jedoch dagegen, dass Schillers Arbeit den Weg für ein Verständnis von Krankheit als Folge einer psychophysischen Wechselwirkung öffne und damit schon früh auf die Bedeutung der Psychosomatik verweise.[2]

Schon die von Schiller gewählte Thematik ist ein deutliches Zeichen dafür, dass er im Grunde weder den Zug zum Arzt noch zum Naturwissenschaftler gehabt hat – und das ist ja wohl die unabdingbare Voraussetzung dafür, in der Medizin etwas ausrichten zu können. Was Schiller an der Medizin interessiert, sind vor allem die Möglichkeiten zur Erkundung der Natur des Menschen. Dabei geht es ihm immer um ein Bild des Menschen als Ganzem. Und hierbei wiederum vor allem um den Status des menschlichen Geistes.

Willems betrachtet Schillers Erstlingsdrama **Die Räuber** als erste und wichtigste literarische Frucht des Medizinstudiums. Ähnlich wie das Drama in der Dissertation als Fallbeispiel fungiert, so arbeitet es umgekehrt unausgesetzt mit den Thesen der Dissertation. So wird es im Grunde zu einer anthropologischen Studie mit literarischen Mitteln. Die Frage nach dem „Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ wird im Hinblick auf die Lebensverhältnisse des Menschen in der modernen Welt gestellt, die Schiller als unnatürliche Verhältnisse begreift. Diese Problematik wird in Gestalt der beiden ungleichen Brüder Karl und Franz Moor auf die Bühne gestellt. Bei beiden ist der „Zusammenhang der tierischen Natur mit der geistigen“ auf krankhafte Weise gestört, mit dem Ergebnis eines fiebrig erhitzten Lebensgefühls. In Karl lebt „die tierische Natur auf Unkosten der geistigen“, in Franz „die geistige Natur auf Unkosten der tierischen“. Karl ist von der Natur bestens ausgestattet, er ist reich an vitaler Kraft, und seine Instinktnatur ist intakt, insbesondere was die Gefühlswelt anbelangt. Aber sein heftiges Gefühlsleben, seine Impulsivität lässt der geistigen Seite, dem Intellekt, der Überlegung keine Chance: Herz ohne Hirn. Franz ist das genaue Gegenteil: Hirn ohne Herz. Die Natur hat ihn stiefmütterlich behandelt, er ist körperlich schwach, hässlich, emotional kalt. Und so setzt er ausschließlich auf seine geistigen Fähigkeiten. Nach Reuchlein stellt das Ende von Schillers Franz Moor ein anschauliches Beispiel für eine moralpädagogisch abschreckende Inszenierung des Wahnsinns dar (Reuchlein 1986: 82). Es erscheint unmittelbar als eine natürliche Folge seiner lasterhaften Leidenschaftlichkeit und als deren gerechte Strafe (Reuchlein 1986: 85).

Bernd Werner betont, dass das Menschenbild, das Schiller durch die Medizin entwickelte, nämlich die Erkenntnis von Geist und Körper als einer untrennbaren Einheit, im Gesunden wie im Kranken, großen Einfluss sowohl auf sein literarisches als auch auf sein philosophisches Werk genommen habe. Er verweist auf Schillers Faszination von dem einheitsstiftenden Prinzip im Menschen.[3] Diese Faszination ist es, die Schiller in seinen **Räubern** dazu veranlasst, zu untersuchen, was beim Auseinanderfallen von Herz und Verstand geschehen kann. Das Ergebnis sind die monströsen Charaktere der beiden feindlichen Brüder Karl und Franz Moor. So erscheint das Drama als Beispiel für das enge Zusammenwirken von Medizin und Literatur. Arzt und Dichter sezieren den Menschen.

BIBLIOGRAPHY

xxx (1994): **Hauptwerke de deutschen Literatur**, Band II, S. 174-175.

Bark, Joachim/Steinbach, Dietrich/Wittenberg, Hildegard (ed.) (1989): **Epochen der deutschen Literatur**, Stuttgart: Ernst Klett.

[1] Siehe http://www.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Medizin.html [04.02.2014].
[2] Siehe http://www.aerzteblatt.de/archiv/125503/Friedrich-Schiller-%281759-1805%29-und-die-Medizin-Der-Mensch-als-innigste-Mischung-von-Koerper-und-Seele [04.02.2014].
[3] Idem.

Bark, Joachim/Steinbach, Dietrich (ed.) (2002): **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**,Leipzig: Ernst Klett.

Barner, Wilfried (koord.) (1994): **Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart**, München: Beck.

Baumann, Barbara/Oberle, Birgitta (1985): **Deutsche Literatur in Epochen**, München: Max Hueber.

Beutin, Wolfgang/Ehlert, Klaus u.a. (^{5}1994): **Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Stuttgart. Weimar: J. B. Metzler.

Brant, Sebastian (2013): **Das Narrenschiff**, Wiesbaden: Marix Verlag.

Braunroth, Manfred (coord.) (1996): *Einleitung*, In: **Arbeitstexte für den Unterricht. Prosa des Expressionismus**, Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 5–27.

Der Brockhaus. Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe (2004): Leipzig, Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH.

Klimpel, Volker (1999): **Schriftsteller-Ärzte. Biographisch-bibliographisches Lexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Hürtgenwald: Pressler.

Klimpel, Volker (2006): **Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller-Ärzte**, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Vianu, Tudor (1961): **Schiller**, București: Editura Tineretului.

http://www.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Medizin.html [04.02.2019].

http://www.aerzteblatt.de/archiv/125503/Friedrich-Schiller-%281759-1805%29-und-die-Medizin-Der-Mensch-als-innigste-Mischung-von-Koerper-und-Seele [04.02.2019].

THE LAZY THINKING, GOLDEN DREAM OF GLOBALISM

Nicoleta Sălcudeanu
PhD, "Gheorghe Şincai" Institute for Social Sciences and Humanities of the Romanian Academy, Târgu Mureş

Abstract: Globalism is governed by the commercial ideology of commodity and consumption, while the vital ideology of culture breathes through all pores the illusions of uniqueness. However, we must distinguish between globalization and globalism, in the triad that is formed together with the cultural field. Distinctions in themselves could be the material for a stand-alone treaty. What is worth to emphasize is that globalism is the superstructure, the ideology of globalization. Globalization is a given and you can not oppose it, it is the result and the mirror of the level of technology at the moment. To oppose it would be as if you were opposed to a wave of tsunami. Globalism, however, as an economic and financial ideology, like any ideology, contains its dose of dogmatism.

Keywords: globalism, globalization, culture, literature, art, marxism, capitalism, consumption.

Deşi pare hazardată afirmaţia, cultura şi globalismul sunt antagonice. Ca paradigme incompatibile, acestea coexistă sabotându-se reciproc. Câtă vreme globalizarea presupune dezrădăcinare şi nefixare – de aici egalizare, cultura, ca produs distilat al gândirii umane, în sensul ei înalt aşadar, se hrăneşte din seve multiple, necuantificabile, dar înrădăcinate în zone şi tradiţii culturale diferite. Globalizarea se hrăneşte din reproductibilitate, în vreme ce cultura se fundează pe irepetabilitate. Globalismul e guvernat de ideologia comercială a mărfii şi a consumului, cât timp ideologia vitală a culturii respiră prin toţi porii himera unicităţii, a unicului absolut. Asta nu înseamnă că ele îşi duc existenţa în medii impemeabilizate şi precis departajate. Ceea ce este mai important însă, e că trebuie să distingem atât diferenţa dintre globalizare şi globalism, cum între cultură şi globalism, avem aşadar de a face cu trei componente. Există nenumărate zone de confluenţă, de contaminare reciprocă, unde se generează cultura populară, cultura de masă, în sens larg, consumerismul inteligent, consumerismul artistic ş.a.m.d. Şi nu înseamnă că ele trebuiesc eliminate una prin cealaltă, sunt doar două dimensiuni extreme ale vieţuirii umane. Important este să le distingem şi să distingem între gradele diferite de contaminare reciprocă. Să ne luăm exact ceea ce avem nevoie. Cum există diferite grade şi niveluri de inteligenţă, tot aşa avem nevoi culturale diferite şi plurale. Nevoile unei singure persoane sunt diferite, uneori suntem ispitiţi de simplicitatea unui roman de gară, alteori aspirăm la poezie parnasiană. Uneori ne luăm din supermarket produsele de bază, alteori achiziţionăm, tot de acolo, ingredientele unei mese *haute cuisine*, ce tinde să se apropie de ceea ce îndeobşte numim artă. Dar să ne restrângem mai degrabă la aria ce cuprinde arta în general şi literatura în special.

Dacă privim din perspectiva culturii de masă, *haute culture* este opacă, intraductibilă, ininteligibilă. Aşa a fost dintotdeauna. Dar ea devine în mod abrupt antipatică într-o lume transparentă, în care se tinde spre egalizarea gândirii, iar pentru dresajul corporatist reprezintă un adevărat coşmar. Firește că dintotdeauna citadela elitismului a fost asediată în toate felurile de către toate gradele de reproductibilitate, obiectul de artă a fost îndeaproape urmat de replica sa *kitsch*. Asediul a fost şi este continuu, dar în lumea "globalizată" pericolul restrângerii teritoriului artei pare să fi crescut. Pentru idea de reproductibilitate, cea a irepetabilului, a unicităţii, reprezintă o reală primejdie. Atâta vreme cât singura raţiune a globalizării este marfa, iar singura sa filosofie este cea a banului, dezinteresarea specifică artei înalte reprezintă o certă ameninţare. Dezinteresarea materială, valoarea necuantificabilă sunt acizii ce corodează idea de profit. Legea neoliberală a cererii şi ofertei îşi pierde orice putere în mediul rarefiat al culturii înalte a cărei raţiune încetează a

mai fi guvernată de cerere şi consum. Arta, dacă nu este stradală, numără cei mai puțini consumatori pe pământ. Nu e de mirare că creativitatea, dacă nu are un scop lucrativ, e privită ca o primejdie şi chiar ca o subversiune din partea adepților pieței. Piața guvernată de legea cererii şi ofertei este oricând tentată să canibalizeze, să neantizeze nelucrativul. De aceea dimensiunea noastră umană, umanitatea noastră, e chemată să apere, în fiecare clipă, cu atât mai abitir acum, tot ce presupune creativitate, gratuitate, joc, frumusețe, în detrimentul mecanismelor oarbe ale consumului. E lupta imaterialului cu obiectul, în sens baudrillardian, faptul că semnul prevalează în fața economicului şi socialului.[1]

Se pot depista diferite agresiuni ale consumerismului asupra obiectului de artă, şi se face cu instrumente filosofice şi ideologice. Cum clasicismul, romantismul, realismul, expresionismul, avangardismul, toate *ism*-ele de altfel, au reprodus forma ideatică a societății reale la un moment dat, şi consumerismul extrem a generat forme de gândire mimetice. Op-art-ul, pop-art-ul, afişul, ”gândirea slabă” postmodernă, cutia de conserve ridicată la rang de artă, gunoiul expus pe piedestal, arta fără artă (*happening*-ul, instalațiile, fotografia sau pictura pe fotografie cu efect augmentativ), tot ceea ce presupune un efort redus pentru a mima arta au ros la rădăcina dificultății creației adevărate şi a erodat ininteligibilitatea şi ambiguitatea sublimă a actului cultural. Tensiunea dintre industrial şi uman a ajuns la cote înalte. Desigur că rafinarea fără precedent a tehnologiilor nu poate şi nu trebuie oprită atâta vreme cât este benefică, dar arta, în sensul ei autentic, necesită mai mult ca niciodată o luptă zilnică şi o muncă silnică. Odată aici, trebuie să observăm că principalul adversar nu este ”gândirea slabă”, ci gândirea leneşă. Cu cât mai rafinate tehnologiile, cu atât mai leneşă mintea. Nu e nici o noutate aici. Baudrillard vorbeşte chiar despre ”uciderea” realității de către cele mai recente tehnologii.[2]

Gândirea leneşă stă la doar doi paşi de prostie, şi se ştie că prostia gererează cei mai mulți consumatori. Cu cât mai neinformată e persoana, cu atât e mai tentată e de obiectul cel mai simplist şi la îndemână. Contaminarea inteligenței de către prostie se face şi în sens invers. Nu rareori prostia trece drept savantă, îndrăzneață, cultă, avangardistă, deschizătoare de drumuri. Deloc rar, oameni deştepţi debitează prostii abil camuflate în limbaj decorativ. Nişte platitudini aşezate cu dichis în pagină, idei îndoielnice mimând îndrăzneli ostentative, banalităţi învelite în vocabulare epatante pot sabota inteligenţa valorii.E vorba aici despre o formă de conformism a nonconformismului ostentativ sau de ceea ce eseista Belinda Cannone numeşte ”rabatarea noului la dimensiunea cunoscutului”, reducția ce se manifestă în căutarea noului cu orice preț.[3] Antidotul poate fi ceea ce Cannone numeşte cu haz ECV (Exerciţiu de Constantă Vigilenţă) şi menţinerea treză a facultăţii de revizuire. Pentru că prostia deşteaptă e camuflată în toate formele de cunoaştere, se disimulează mimetic în toate mijloacele de expresie, e dificil de combătut pentru că ajunge să se confunde cu opinia generală, cu ceea ce se consideră a fi ”de bun simț”. Încercați să contraziceți o opinie de bun simț şi veți vedea cât de dificil e, spre imposibil. Contrazicerea se poate înfăptui doar prin *hybris*, iar acesta reprezintă o erezie în sine.

Cu cât o lucrare produce mai multă zarvă, cu atât conformismul critic se manifestă mai tumultuos, provocând un sufragiu cvasiuniform, cvasigeneralizat, un curent de opinie euforic, suficient sieşi, pe care judecata dreaptă cu greu îl poate înfrunta, şi doar cu riscul de a fi luată drept zănatică, de nu chiar eretică. Dar pentru ca examenul critic să-şi reducă la minimum coeficientul de eroare, e nevoie de o perpetuă interogare a obiectului examinat, de o continuă şi proaspătă reexaminare, pentru că, în spirit cartezian, “nici un lucru nu rezistă dacă nu l-ai regândit în profunzime”. Cu cât unanimitatea e mai întinsă, pe atât de superficial e reexamiantă opera, cu atât devine mai suspectă şi necesită activarea urgentă a ECV. Fără filtrul reexaminării, prostia inteligentă nu face decât să valideze valorile fals consacrate, proslăveşte “opinia generală de azi”, iar “«opinia» e o noţiune temporală, ea trimite la opinia dominantă *a momentului*. În fond: nu la prostia psihologică, personală sau eternă, ci la prostia contemporană”.

---

[1] Jeam Baudrillard, *Pour une critique de l economie politique du signe*, Gallimard, 1972 (Pentru o critică a economiei politice a semnului; *Le Miroir de la production*, Casterman, 1973 (Oglinda producției).
[2] Idem, *Le crime parfait*, Galilee, 1995 (Crima perfectă).
[3] Belinda Cannone, *Triumful prostiei. Mic tratat despre prostia inteligenței*, edit. Nemira, București, 2008.

Nu doar sub auspiciile reexaminării deturnate funcţionează prostia inteligentă, dar şi sub acelea ale "actualismului" conceptualizat de Cannone, atitudinea guvernată de "astăzi", "la ora actuală". Actualismul, însoţit de cohorta sa de idei de ultimă oră şi de felurite mode, este cel mai aprig neguţător de idei primite, fiindcă "aşa cum se vorbeşte cu expresii la modă, se gândeşte cu idei la modă". Gândirea la modă – suspectă din capul locului prin faptul că aşează mai presus actualismul faţă de valoarea atemporală – a ridicat pe val curentul demitizant. O atitudine salubră la vremea ei, în măsura în care folosită cu discernământ; preluată însă mimetic şi grosier, capătă un aspect caraghios, caricatural chiar, prin înverşunare, iritare şi inflexibilitate.

BIBLIOGRAPHY

Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Galilee, 1995.

Baudrillard, Jean, *Le Miroir de la production*, Casterman, 1973.

Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l economie politique du signe*, Gallimard, 1972.

Biberi, Ion, *Lumea de mâine...,* Editura Forum, f. a.

Cannone, Belinda, *Triumful prostiei. Mic tratat despre prostia inteligenței*, edit. Nemira, București, 2008.

Martin, Angela, *Ascensiuni interioare,* interviuri și portrete, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Edit. Polirom, București, 2008.

Martin Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, ed. a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2012.

Simion, Eugen, *Fragmente critice*, vol. VI, *Ne revizuim, ne revizuim...*, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2009.

THE IMAGE OF CHILDHOOD IN TEODOREANU'S LITERATURE

Claudia-Cristina Dolea-Panaite
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract:We all know Ionel Teodoreanu from early childhood, so, his literary universe remains in the collective consciousness closely linked to moments of extreme simplicity, when as a child, anyone lives among characters of the books he reads, events, facts, adventures, anxiety, depressions or happiness.Teodoreanu remained in people's mind as a childhood writer, that we enjoy to read in the early years of our lives, but we forget ruthlessly over time. Bunicul, Bunica or Medelenii appear in order to enchant us, but all of these disappear once the serious literature takes over. Does that make Teodoreanu an untrustworthy writer? Could the emblematical La Medeleni be considered only a simple writing , a simple naive book for children ?The fundamental concepts that seem to lay the foundations for Teodoreanu's writings are the medelenism and the antimedelenism. Ionel Teodoreanu creates among the pages of his emblematical novel a world of fairy tale, an enchanting atmosphere, composed by elements that fascinate and delight children's world, elements that bring to light the profile of parental home.

Keywords: childhood, medelenism, utopia, bildungsroman, axis-mundi.

Pe Ionel Teodoreanu îl cunoaştem cu toţii pentru prima dată la frageda vârstă a copilăriei, ca atare, universul său literar rămâne în conştiinţa colectivă strâns legat de momentele de naivitate extremă, atunci când copil fiind, oricine trăieşte alături de personajele din cărţile pe care le citeşte, întâmplări, fapte, aventuri, cutremurări, depresii sau bucurii.

Teodoreanu a rămas în mentalul colectiv drept un scriitor *de copilărie*, de prezenţa căruia ne bucurăm în primii ani ai vieţii noastre, dar pe care îl uităm odată cu trecerea nemiloasă a timpului. *Bunicul, Bunica* sau *Medelenii*, apar, ca s ne încânte, dar dispar odată ce *literatura serioasă* îşi face simţită tot mai mult prezenţa în vieţile noastre. Ceea ce îl face pe Teodoreanu un scriitor *neserios?* Să fie emblematicul *La Medeleni* o lectură *simplistă*, o simplă *carte naivă pentru copii*?

Din punctul de vedere al vocilor critice consultate, nimeni nu contestă valoarea literară pe care o au operele lui Ionel Teodoreanu. Însă, dacă *Uliţa copilăriei* oferise publicului cititor posibilitatea întoarcerii la vârsta idilică a vieţii fără griji de copil, iar *Medelenii* şi *medelenismul* au devenit la scurt timp după publicare o emblemă a lui Teodoreanu, publicul cititor nu s-a mai arătat şi la operele care au urmat la fel de surprins şi de plăcut impresionat din punct de vedere literar. Cumva, *Medelenii* s-au identificat cu autorul până într-acolo încât, în ochii cititorilor, au intrat în relaţie de sinonimie identică. Cele două opere menţionate l-au transformat pe Ionel Teodoreanu în *cântăreţul copilăriei*, bardul etern al idilismului, etichetă din care autorul nu a reuşit să mai iasă, cel puţin, pentru cititori, multă vreme. Este adevărat, Angelo Mitchievici încearcă într-o lucrare dedicată, *reabilitarea* literară a lui Teodoreanu, scoţând în evidenţă şi alte faţete ale operei sale, şi susţinând faptul că autorul este mult mai profund şi mai ofertat decât lasă să se vadă *pojghiţa de copilărie* de deasupra literaturii sale. Însă, până la *reabilitare,* Teodoreanu a rămas poetul copilăriei în proză, aşa cum susţine şi Ov. S. Crohmălniceanu, care merge şi mai departe, susţinând că în anii ʻ40, Teodoreanu nu numai că nu mai avea ce oferi nou cititorilor, dar îşi pierduse până şi puterea de influenţare a literaturii, aşa cum făcuse până atunci, devenind un adevărat model negativ pentru scriitorii în ascensiune. Crohmălniceanu aminteşte de critica vremii care, pronunţându-se asupra lucrărilor sale în proză şi date tiparului cu titulatură de *roman,* considera că nici măcar romane nu pot fi numite, căci lirismul aproape că le înecase, anulând orice specific al epicului. Iar asta, nu pentru că romanele lui Teodoreanu nu ar fi beneficiat de un fir narativ sănătos şi bine structurat în ceea ce priveşte înlănţuirea momentelor subiectului, ci mai

ales pentru că metaforizarea ajunsese să cântărească, ca pondere, mai mult decât diegeza în sine. Mai multe figuri de stil decât acțiuni ale personajelor, mai mult lirism decât narațiune, acapararea narațiunii propriu-zise de către descrieri lungi și fistichii. Lirismul devine la Teodoreanu un adevărat *viciu*, un element care dăunează la un moment dat bunei interpretări a literaturii scriitorului. Crohmălniceanu susține, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, că *Ionel Teodoreanu a încetat în deceniul patru să influențeze evoluția prozei noastre. Fără să le conteste anumite virtuți poetice, critica a fost aproape unanimă în a reproșa cărților sale că repetă obositor aceleași teme, că nu izbutesc să devină cu adevărat romane, fiind înecate de lirism și viciate de stilul metaforic abuziv. Autorul a ajuns chiar, prin reacție, să fie dat drept model negativ, „medelenismul" transformându-se în ceva sinonim cu idilizarea realității și cu dulcegăria.*[1]Totuși, câteva rânduri mai încolo, criticul descoperă o dimensiune nouă pe care o abordează Teodoreanu în romanele sale, începând cu *La Medeleni* dar trecând, spre exemplu, și prin *Fata din Zlataust*, și anume fiorul erotic. Ca nimeni altul, Ionel Teodoreanu poartă *copiii romanelor sale* prin perioadele de vârstă specifice și personalitatea lor se modelează sub ochii cititorilor după bunul plac al maestrului. Adolescenți fiind, ei cunosc întâile pâlpâiri de iubire, plâng, se tem, se tânguiesc, își fac scenarii mentale, se simt vinovați sau găsesc vinovați acolo unde nimeni nu se așteaptă, trăiesc povești ascunse sau vădite, însă se pare că Teodoreanu se oprește aici. *Copiii lui nu cresc. Copiii* lui Teodoreanu, din romanele sale, rămân toată viața copii, chiar dacă trupul lor de schimbă. Până și dragostea e trăită tot la intensitate copilărească și, până și adulții procedează la a arăta pasiuni intense, cum numai copilul sau adolescentul trăiește. Momente hiperbolizate mai ales din perspective lirice, peste care planează parfumul greu al metaforei – iată dragostea *à la Teodoreanu.* Crohmălniceanu spune că: *Ionel Teodoreanu se vădește așadar, un evocator al lumii copilăriei, acolo unde ea începe să-și piardă candorile. Înrudit cu Delavrancea, în această memorie deosebită a particularităților universului infantil (osmoză între vis și realitate, spirit animist, curiozitate, subiectivism etc.), romancierul aduce ceva nou: tulburarea erotică, elementele afirmării altei etape de viață, când pornește să se afirme și personalitatea eroilor săi. [...] există o lume întreagă mai complexă, mai variată ca îndeletniciri și preocupări, mai evoluată sufletește, pe care Ionel Teodoreanu, dacă nu o studiază, o evocă, totuși, prin însăși factura intelectualizată a metaforelor lui.*[2]

Conceptele fundamentale care par să pună bazele operei lui Teodoreanu sunt: *medelenism* și *antimedelenism*. Ionel Teodoreanu creează în paginile emblematicului său roman o lume aproape de basm, o atmosferă feerică, compusă din elemente care au rolul de a fascina și de a încânta lumea copilului, elemente dintre care, se aduce în prim-plan profilul casei părintești.

Casa, spațiul sacru, spațiul idilic în care locatarii casei se simt protejați și mai ales, către care tind în orice moment al vieții lor, indiferent cât de grave vor fi întâmplările prin care trec. Casa, căminul, locuința, reprezintă arhetipul axei lumii – *axis mundi*, centrul universului, spațiu purificator, căci de aici pornește începutul unei generații, din părinții arhaici, locatari primari ai casei. De aceea, Ulise, în timpul periplului său pe mări, supus la inimaginabile întâmplări și grozave pericole, nu își dorește decât un singur lucru – să se întoarcă acasă, la nevasta lui care îl așteaptă și îi rămâne fidelă și mai ales la locul care îi permite să se simtă în siguranță. Un *axis mundi* este, așadar, moșia La Medeleni. Și romanul lui Teodoreanu debutează cu o întoarcere, căci copiii – Dănuț, Olguța și Monica – se întorc ca să-și petreacă vacanța pe moșia La Medeleni, un loc idilic, utopic.

De aici începe șirul de întâmplări pe care Ionel Teodoreanu le încarcă cu o simbolistică aparte. Însă, pentru că personajele sunt copii și pentru că în fond, nu este vorba decât despre o simplă vacanță școlară petrecută la țară, romanul nu a fost citit în grila de lectură pe care o propune hermeneutica, ci la modul naiv, luându-se în considerație strict lucrurile de suprafață, fără o alunecare în esență, atât de interesantă, dar atât de grea. Am stabilit deja că întoarcerea la

[1] Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I. Ed. Universalia, București, 2003, p. 213
[2] Crohmălniceanu, Ov. S, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol I, Ed. Universalia, București, 2003, p. 214

casa părintească, la locul sacru în care, odată pătruns, orice suflet este păzit, ferit, de influența forțelor malefice care așteaptă în lumea profană, este în fond *utopia* teodoresciană. Aceasta reprezintă *utopia*, pătrunderea într-un spațiu protector în care domnește atmosfera de basm a copilăriei pierdute și regăsite, și mai ales, în care nimic rău nu li se poate întâmpla personajelor care își trăiesc aici unele dintre cele mai frumoase și liniștite clipe ale vieții. *Distopia, antimedelenismul* este reprezentat de lumea de afară, una supusă războiului și factorului politic, una plină de interdicții, una care nu ar fi fost defel favorabilă unor copii, mai ales la vârsta la care se află Dănuț, Monica și Olguța cea vitează. De aceea, Ionel Teodoreanu *eufemizează* pentru ei războiul. În incinta casei Medelenilor, ceea ce se petrece afară este minimalizat, redus în intensitate, pentru a nu fi simțit în adevărul său cutremurător. Această strategie literară nu face sub nicio formă din romanul lui Teodoranu unul *minor, naiv*, și nici pe scriitorul său un simplu *mâzgălitor de hârtie*, așa cum arată unele articole răutăcioase. Pentru a-i supraviețui și pentru a păstra spiritul copilăriei intact, Teodoreanu face din episodul istoric care a avut destul impact asupra lumii în timpul celui de-al doilea Război Mondial, o simplă teatralizare. Recunoaștem bine motivul, unul de iz romantic, și anume *viața ca teatru* – căci ce ar putea *bagateliza* un război cutremurător mai bine decât o piesă de teatru în care un asemenea eveniment ar fi redusă în intensitate de către copii? Și totuși, nimeni nu a afirmat despre romantici că ar fi simpli *mâzgălitori de hârtie*.

S-a atras atenția asupra bagatelizării războiului sau a evenimentelor istorice, mulți semnatari ai unor articole critice scoțând în evidență faptul că acestea, în romanul lui Ionel Teodoreanu, nu au parte de viziunea pe care o capătă, spre exemplu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, a lui Camil Petrescu. Și cum ar putea să o capete, când nu acesta este scopul construirii romanului *Medelenilor*? Să privim în ansamblu: în *Ultima noapte...* , Ștefan Gheorghidiu, personajul principal și erou devenit emblematic pentru literatura română suferă o dublă dramă, o dublă decepție – întâia, în dragoste, căci după o poveste frumoasă de iubire, ca toate poveștile, cu delicata Ela, constată stupefiat că femeia îl înșeală chiar atunci când el are cea mai mare nevoie de afecțiune. Ca atare, găsește de cuviință să se înroleze în război, crezând că se va aplica și pentru el mitul conform căreia *războiul transformă băieții în bărbați*, și că se va întoarce de acolo întărit, pregătit să lupte cu orice evenimente îi va mai pregăti viața.

Dar câmpul de luptă apare cu totul altfel decât și-ar fi imaginat el din confortul casei – ororile războiului îl zguduiesc total, mai ales când *ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*, iar în urma supraviețuirii neașteptate, Ștefan realizează că orice obstacol poate fi trecut, atâta timp cât avem o viață întreagă la dispoziție. Spre deosebire de alți eroi camilpetrescieni, Gheorghidiu supraviețuiește tocmai pentru că această a doua dramă, cea a războiului, una colectivă față de drama sa personală în iubire îi demonstrează că *altuia* i se întâmplă ceva și mai rău decât i s-a întâmplat lui, iar povestea cu Ela devine pentru el un obstacol minor, reușind în cele din urmă să se detașeze și să lase în urma sa *tot trecutul*.

Cum ar putea să fie comparat romanul *La Medeleni*, acest ***bilduungsroman,*** în fond, această emblemă a vârstei feerice a copilărie, cu poveștile cutremurătoare ale lui Gheorghidiu?! De ce ar cere cineva acest lucru? Viziunea lui Teodoreanu face, în fond, ceea ce face orice scriitor – oferă o alternativă în fața ororilor existenței umane, dintre care războiul se evidențiază total. *Medelenii* înșiși sunt alternativa. Spațiul în care copiii își petrec vacanța este cu atât mai utopic cu cât amintește de un alt spațiu intens discutat de specialiștii hermeneuticii: *illo tempore*. Practic, odată intrați în vacanță, copiii pășesc într-un spațiu care are puterea să îi rupă de realitate, oricare ar fi ea, inclusiv de iminența și de amenințările războiului. Este vorba despre acel spațiu fără vârstă, fără naștere și moarte, spațiul paradisiac prezent în basme, căci *a fost odată ca niciodată...* dar și în operele lui Eliade, atunci când acesta își forțează personajele să se detașeze de realitatea cotidiană și să pătrundă afară din timp și spațiu.

Este spațiul *tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte,* în care personajele găsesc tinerețe și fericirea, existența îndestulată și lipsită de griji, în care o simplă fundă frumos arcuită de Monica este principala grijă pentru ziua de mâine a Olguței, în care dulceața alină orice supărare, în care Moș Gheorghe nu mai contenește cu alinturile și în care cerul albastru nu este

brăzdat de bombe şi avioane de luptă, ci de zmee colorate, în care singura supărarea a părinţilor este aceea că îndrăzneaţa Olguţa cere cafea, e o *zgâtie* cu Monica şi îl porecleşte pe Dănuţ. Dincolo de toate acestea, dincolo de universul feeric şi lipsit de griji planează negura deasă a realităţii. O realitate în care al Doilea Război Mondial îşi arată ghearele şi atrocităţile lui Hitler ajunse la apogeu îşi pun amprenta asupra a zeci de ani din existenţa umană. Este vorba despre binomul *utopie – distopie*, aşa cum arătat mai sus, cunoscută în basmele româneşti. Ieşirea din spaţiul utopil înseamnă contactul cu realitatea crudă.

Aşa cum prinţul aflat în căutarea *tinereţii fără bătrâneţe şi vieţii fără de moarte* ajunge pe tărâmul în care la dispoziţie ceea ce caută, dar are parte şi de interdicţia de a părăsi zona *de comfort*, aşa cum el alege să-şi asculte inima, să păşească dincolo purtat de naivitatea urmăririi unui iepure în timpul vânătorii şi ajunge astfel în *Valea plângerii*, aşa şi personajele noastre sunt nevoite în cele din urmă să păşească în viaţă şi să dea piept cu tot ceea ce aceasta le-a pregătit. Suferinţă, boală, vicii, alegeri grele, într-un cuvânt, distopie. Herr Direktor anticipează într-unul din capitolele romanului această pătrundere în viaţă, atunci când îi sfătuieşte pe domnhul şi doamna Deleanu să-şi educe copiii în spiritul contactului cu lumea reală, ca aceştia să se poată descurca în viaţă – mai ales pe Dănuţ, care ar trebui, odată şi odată, să devină Dan, adică bărbat: „*Nu întâmplător, unchiul junelui Deleanu, Herr Direktor, îi intruieşte pe părinţii acestuia să-i asigure o educaţie cazonă [...] să-l scoată din spaţiul placentar, ombilical, al microarmoniei pentru a lua contact cu socialul, pentru a deveni* ***bărbat****, un individ social capabil să facă corect legăturile, să se adapteze şi să răspundă provocărilor existenţiale. Microarmonia vacanţei aparent fără de sfârşit din spaţiul Medelenilor este una înşelătoare, asemeni locului paradisiac unde absenţa memoriei îl face pe prinţ să trăiască delectabil una şi aceeaşi clipă a unei fericiri eterne în basmul lui Ispirescu, „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte”. Dincolo însă, se află Valea plângerii, un loc care reactivează memoria şi odată cu ea,* ***timpul****.”*[3]

Se petrece şi în roman o *antimedelenizare*, o pătrundere în distopie, o alunecare în viaţă, căci odată cu maturitatea, vin grijile, nevoile şi evenimentele existenţiale întunecate. În spaţiul lipsit de griji şi memoria, în spaţiul copilăriei, cunoaştem o Olguţă plină de viaţă şi pusă pe şotii, o ştrengară de care ne îndrăgostim la prima vedere şi care ne impresionează cu candoarea ei. Cunoaştem, de asemenea, o Monică frumoasă şi naivă, o fetişcană blondină cu cozi împletite, al cărei singur gând este să-i împace pe cei doi fraţi. Şi mai cunoaştem un Dănuţ, frate etern poreclit din joacă, un *buftea poloboc-cioc-poc*, pe care Olguţa îl are tot timpul în vizor. Cine ar crede că, peste ani, Olguţa, sufletul moşiei Medelenilor, îşi pierde viaţa acaparată de boală, că Monica devine o *femme-fatale* iar Dan-Dănuţ-Deleanu, un scriitor care îşi forţează cariera, fiind conştient de sacrificiile pe care trebuie să le facă? Iată **viaţa**, iată **zbuciumul**, iată **pierderea** pe care autorii de articole defavorizante le tot denigrează în ceea ce priveşte romanul. Este vorba, în fond, despre un roman al scrierii, scriiturii şi scriitorului, căci Dănuţ este exponentul sacrificiilor pe care individul simplu ar trebui să le facă pentru a pătrunde în eternitate.

Da, este adevărat, moşia Medelenilor stă în picioare şi există permanent, căci acolo sunt prinse sufletele de copii ale personajelor, acolo vieţuieşte însăşi copilăria, personificată şi întruchipată magistral de Olguţa. Ea este sufletul moşiei. Datorită ei, farmecul primului volum nu va pieri niciodată. Dar ea este şi elementul care îl împiedică pe Dănuţ să devină ceea ce îşi doreşte şi simte că trebuie – *scriitor*. Din influenţă benefică, Olguţa devine fantasma copilăriei care îşi trage prietenii înapoi. Aşa că ceea ce trebuie Dănuţ să facă este să o sacrifice, să o lase să plece, să se împace cu moartea ei şi pe urmă, să renunţe la moşie, căci acolo Olguţa va trăi veşnic. Doar o astfel de detaşare va reprezenta pentru el **eliberarea**. Acesta este sacrificiul pe care romanticii îl considerau *păcatul* omului de geniu, care *nu poate fi fericit pe pământ, dar nici nu poate ferici pe alţii.* Iată deci, detaşarea şi pătrunderea în universul iminent: “*poate nu întâmplător este nevoie de moartea Olguţei, sufletul Medelenilor, ca Dan Deleanu să se desprindă definitiv, să se desmedelenizeze iar renunţarea la a mai păstra moşia în ciuda sfatului matur al lui Herr Direktor nu ţine de incapacitatea sa de a lupta pentru moşie – toţi de la soţie la*

[3]Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Teodoreanu reloaded*, Editura Art, Colecţia Revizitări, Bucureşti, 2011, p. 14.

unchiul becher și cu situație își declară susținerea – ci de o intuiție mult mai profundă, că Medelenii nu se mai află ***acolo****. Utopia s-a destrămat. Locul nu mai are nicio importanță.''*[4]

Cât despre personaje observăm o preocupare uluitoare pentru demonstrarea profunzimii lor. Moartea Olguței nu face decât să o proiecteze pe eroină în eternitate, alături de celelalte personaje feminine emblematice ale literaturii române – Otilia lui George Călinescu, Domnișoara Christina a lui Mircea Eliade, Irina lui Anton Holban.

Știm deja că fetița de odinioară este acum suferindă de cancer la sân, un cancer reactivat. Și mai știm că personajele lui Ionel Teodoreanu nu fac decât să își proiecteze existența în eternitate, prin diverse metode: Dănuț, prin maturitatea lui în arta scrierii, prin devenirea sa ca scriitor, iar Olguța, printre altele, prin pictura pe care i-o face Pallă. Portretul anticipează într-o oarecare măsură sfârșitul prematur al fetei, căci în cadrul acestuia, vivacea Olguță, ființă *solară*, este lipsită de orice vioiciune a ființei sale – veselia, rumeneala obrajitor, toate dispar, fiind înlocuite cu paloarea feței, cu fruntea plecată în *tristețe și moarte*, cu paleta sumbră și rece de culori alese de pictor mai ales în sens simbolic. Să fie acesta un semn că Olguța va deveni practic *fantoma de la Medeleni*? Și cum altfel ar putea fi, din moment ce întreaga lume feerică a basmului de odinioară se află într-un continuu proces de destrămare? Scrierile esențiale ale lui Ionel Teodoreanu sunt, astfel, redimensionate, revitalizate, remarcându-se, ca o oază de lumină lumea Medelenilor, plină de jocurile și farmecul copilăriei.

BIBLIOGRAPHY

1. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I. Ed. Universalia, București, 2003;
2. Mitchievici, A., Stanomir, I., *Teodoreanu reloaded*, Editura Art, Colecția Revizitări, București, 2011;
3. Teodoreanu, Ionel, *La Medeleni*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2003 (vol.I-III).

[4]Idem, p. 15.

REVERSE PARABOLISM AND DIALOGICAL REPORT OF VARIATIONS IN B. P-HASDEU'S PROSE

Ludmila Şimanschi
Assoc. Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology, Chişinău, Moldova

Abstract:The subject of the research was chosen to look for convincing arguments why B. P. Hasdeu's personality and work polarized and continues to polarize the attention. His prose denotes full maturity and the sign of a constructive will, tending to affirm the exceptional availability. The novel Duduca (Miss) Mamuca (From the Memoirs of a Student), Iasi version of 1863, then rewritten in Micuta (Little lady). Three days and three nights in a student's life, Bucharest version of 1864, represents the text that provoked the Romanian literary historians through the discursive polymorphism of writing with fun destination, nonconformist in spirit of the era, but also vindictive. The texts-variations Duduca Mamuca and Micuţa, in the fact that it is a very interesting case of literary combat of the opponent, can be investigated today also in terms of achieving a dialogical report of variations. The two texts form an intratextual configuration, revealing different projects by changing the chronotopic structure, which become carriers of discursive positions. The novel is presented as an inverted parable, but the epic is not limited to saying how to apply recipes from Ars amandi of Ovidiu. Freedom of form and narrative originality in Hasdeu's novel entails the need to subvert previous literature to impose itself. The ludic register of formal means, the comedy of forms and literary theories reveal the existence of an acute spirit of free literature. The novel is not just a parodic reinterpretation of the composition of romantic works, it is the replica of their rigid construction. By playing with the effects of narrative distancing Hasdeu manifests creative freedom and polemical dialogue of intertextuality.

Keywords: Texts-variations, discursive polymorphism, intenţie vindictivă, dialogical report of variations, inverted parable, narrative parodic distancing.

Astăzi la un secol şi ceva: 112 ani de la moartea scriitorului-academician B. P- Hasdeu şi 181 de ani de la naştere, m-a tentat ideea să caut argumentele de ce personalitatea şi opera sa a polarizat sau continuă să polarizeze atenţia. Mi-au părut relevante deducţiile profesorului Constantin Ciopraga, care, căutând esenţa personalităţii literaturii române, îl include pe B. P-Hasdeu în seria incitantă Heliade, Maiorescu, Iorga, Călinescu şi chiar în familia ilustrului Cantemir, alături de Heliade şi Eminescu, căci denotă maturitatea deplină şi semnul unei voinţe constructive tinzând spre afirmarea disponibilităţilor de excepţie, fiind apreciate la aceste personalităţi-sinteză „proiectele temerare, pentru a căror înfăptuire o viaţă de om nu era de ajuns, demonstrau în secolul al nouăsprezecelea o nobilă aspiraţie spre monumental" [1, p. 389].

Un lucru relevant care ne poate explica de ce renumitul savant şi scriitor este considerat personalitate emblematică a culturii române este teoretizarea lui Mircea Vulcănescu despre generaţiile spirituale dintr-un studiu din 1934, în care analiza „tipul temperamental Eliade - Hasdeu - Iorga" opus „tipului rece Kogălniceanu - Maiorescu - Motru" [2, p. 6], demonstrând că procesul cultural e o „competiţie vie, dinamică, şi chiar acerbă uneori, pentru impunerea unui model" [1, p. 75]. Sclipitoarea inteligenţă a lui B. P- Hasdeu era însoţită de spiritul combativ, deoarece dorea să se afirme în cultura română începând cu 1857, să rumpă noi direcţii sănătoase, fiind antijunimist care se opunea fenomenului german, căutând stilul fundamental al unei culturi în raport cu universalul: „Hasdeu se integrează în «direcţia nouă», fiind şi el interesat de a promova «naţionalitatea în marginile adevărului» şi de a contribui la edificarea unei culturi româneşti autentice şi competitive pe plan european." [3, p. 163].

Radicalismul lui este tratat diferit de exegeţi cum ar fi George Călinescu, Mircea Eliade, Tudor Vianu, George Munteanu, Stancu Ilin, care au sesizat structura contradictorie a lui Hasdeu, acel amestec între rigoare ştiinţifică şi fabulaţie, spirit incisiv care venea din insistenţa lui de a aborda toate problemele şi de a acoperi golurile culturii române. De multe ori prezentarea personalităţii sale este o sumă de aprecieri şi contradicţii care scot în relief aviditatea de idei şi de experienţe: Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* îl prezintă: „Imprevizibil, se supune doar canoanelor pe care singur le stabileşte. Experimentează necontenit. Hasdeu era cosmopolit, cu deschidere europeană" [4]; Mircea Eliade afirma că „alături de Eminescu, Hasdeu este personalitatea cea mai înalt creatoare a culturii române din secolul al XIX-lea, pornit dinspre paşoptism spre a impune noi şi diverse sensuri ale culturii noastre moderne. Hasdeu este un deschizător de drumuri în cultura română modernă, un geniu ce nu are termen de comparaţie în epocă, în privinţa forţei creatoare, decât în personalitatea emblematică a lui Eminescu" [5, p. 94]. Ineditul temperamental şi tendinţa spre a se impune în cultura română prin ceva original sunt privite şi definite drept stranietate, excesivitate şi haotism: „Tot ce iese din mâna lui, tot ce vine în atingere cu el capătă deodată un aspect straniu şi vrăjitoresc, nebulos şi neliniştit, ca şi cum ar aparţine unei ordini supraumane de lucruri. Hasdeu este un om de ştiinţă tot aşa de radical romantic cum este ca scriitor, bizuit pe o imaginaţie şi pe o erudiţie deopotrivă de fabuloase. Totul la el este excesiv sau dezordonat. Intuiţia lui fiind extraordinară, este rareori îngrădită de prevedere critică" [4]. Călinescu afirma că Hasdeu este un „geniu universal", care are în el „ceva din haosul scitic" [6, 141].

Mircea Eliade vorbea despre destinul său nefericit şi necesitatea nu doar de a citi opera sa, ci şi de a o asimila, înţelege. Urmându-i îndemnul, profesorul Stancu Ilin, analizând contextul istoric, descoperă că dorinţa de a se impune cu orice preţ în viaţa ieşeană a scriitorului Hasdeu, „care de abia trecuse Prutul şi avea intenţii ambiţioase de reformare, i-a provocat mari neplăceri: este dat afară din învăţământ (mai 1863) şi i se intentează un proces de încălcare a moralităţii, pentru câteva fraze «echivoc frivole» din *romanţulDuduca Mamuca*, publicat în periodicul *Lumina*, în foileton, în prima jumătate a anului 1863. Deşi a fost achitat de instanţa de judecată (în iunie 1863), acţiunea abuzivă de înlăturare de la catedră, la care s-a asociat şi Mihail Kogălniceanu, a rămas în vigoare. Rămas fără nici un mijloc de subzistenţă, tânărul B. P. Hasdeu acceptă propunerea lui Alexandru Odobescu, noul ministru al Instrucţiunii Publice, de a se muta la Bucureşti, fiind numit – la rugămintea lui Vasile Alecsandri – din august 1863, membru în Comisia Documentală a Monastirilor Închinate. Evenimentul brutal şi nedrept va constitui un punct de cotitură în relaţiile cu «complotiştii» V. A. Urechia, Titu Maiorescu şi Mihail Kogălniceanu" [7, p. 40]. El a fost supus unui atac organizat soldat cu un proces de judecată, unde i s-a imputat imoralitatea în operă. Asemeni lui Flaubert în 1857, el a fost nevoit „să se apere de confuzia regretabilă dintre viaţa sa personală şi subiectul operei sale, subliniind caracterul de independenţă al imaginii literare". [8, p. 16].

Romanţul *Duduca Mamuca (Din memoriile unui student),* varianta ieşeană din 1863,rescris apoi în *Micuţa. Trei zile şi trei nopţi din viaţa unui student,* varianta bucureşteană din 1864,reprezintă textul care a provocat istoricii literari români prin polimorfismul discursiv: scriere cu destinaţie distractivă, nonconformistă în spiritul epocii, dar şi vindicativă, căci referinţele la confruntările sale cu inamicii transpar în caricaturizarea personajelor: modelarea ironică a profesorului „licenţiat în litere de la Universitatea de Marocco" [9, p. 94], Vladimir Aleschin Uho, este o persiflare a lui V. A. Urechia, preşedintele Comitetului Central de Inspecţiune a Şcoalelor din România, individualizat prin satirizarea preţiozităţii semidocte; Titu Maiorescu este parodiat dihotomic: fiind invocat direct prin nume, luând în deriziune cursurile publice ale acestuia: „…mă studiam cu mulţumire pe mine însumi în toate oglinzile salonului, zicând, ca junele d. Maiorescu în cursul său public: «lumea este o iluziune!» " [9, p. 46] sau indirect, codificat în portretul caricatural al doctorului Tucia-Negus „un tânăr de douăzeci şi trei saupatru de ani, înăltuţ, smolit la faţă, coroiat la nas, cu ochi mari, sprâncenat, cu o fruntedestul de bine desenată; avea una din acele figuri cari plac şi se par frumoase la întâiavedere, mai cu seamă pentru un nefizionomist, dar resping pe un cunoscător prin un nuştiu ce egoistic, mârşav, viclean; un nu ştiu ce săpat în liniile frunţii,

îndoitura nasului,în trăsăturile buzelor, în schimositura zâmbetului, în focul ochilor; mai în sfârşit, un nu ştiuce întipărit în toate deodată şi cu neputinţă de a se analiza în amănunţime. Nenorocireafemeilor e de a fi absolutaminte lipsite de adâncimea spiritului. Judecând lucrurile numaidupre cea dentâi vedere, ele strigau: «Monsieur Tucia est charmant!» şi *Monsieur Tucia*devenise, în câteva luni, doctorul favorit al damelor"[9, p. 91-92]; aceeaşi strategie este folosită şi în cazul lui C. A. Rosetti, cu care Hasdeu intrase în conflict de idei, căruia îi ironizează subversiv stilul abuziv bombastic: „Scrisoarea o păstrez pân-acum ca model de originalitatea şi de stil, mai cu seamă de stil: ceva a la d-l Rosetti!" [9, p. 29], apoi îl modelează comic în chipul jurnalistului Wahlstimme: „Căutând un locuşor mai retras, zării într-un colţ al odăii un individ, care se caracteriza prin aceea că în toată viaţa sa el n-a fost nemica alta decât numai sadea jurnalist. Nemine nu a putut afla vreodată, unde şi din ce părinţi s-a născut, sau unde şi când a studiat, sau ce ştia şi ce nu ştia domnul Wahlstimme." [9, p. 44], publicaţia sa: „Wahrheit − foaie a sa proprie" prin conţinutul enumerat descoperă referinţa distorsionată la ziarul „Românul".

Profesorul Stancu Ilin caută motivele rescrierii şi ajunge la ideea că s-a renunţat complet la paginile ironico-sarcastice la adresa lui V. Alexandrescu-Urechia, deoarece: „Romanul/nuvela este în buna parte o suita de microstructuri vitriolate, destinate sa aneantizeze atacurile adversarilor săi. […] Când unele microstructuri din *Duduca Mamuca* şi-au îndeplinit menirea corosivă, au fost abandonate în varianta *Micuţa"* [9, p. 13-14]. Cel mai adesea s-a invocat „necesitatea eliminării pasajelor susceptibile de a fi considerate licenţioase, după procesul de presă abia încheiat la Iaşi şi, într-adevăr, autorul a întreprins o asemenea operaţie." [9, p. 6-7].

Interogând cauzele relocalizării discursului narativ din spaţiul rusesc în cel german, exegetul prozei hasdeiene canalizează deducţiile spre aceeaşi strategie de a combate vehement inamicul care nu i-a permis să impună o nouă strategie culturală la Iaşi „Rămâne însă întrebarea: de ce a fost nevoie sa-i dea o tenta nemţească. […] Decizia de a relua, la Bucureşti, scrierea publicată cu un an în urmă la Iaşi, ţine tot de rivalitatea sa cu Titu Maiorescu. În primele luni ale anului 1864, născânda „Junime" se afirma tot mai evident în Iaşi. Semne ale constituirii unui grup distinct şi voinţanestăpânită a tânărului profesor de a da «lovitura grozavă» au determinat de la începutopoziţia lui B.P. Hasdeu. Rolul de cap de şcoală credea a i se cuveni lui şi prin periodicelepe care le-a condus la Iaşi, a tins mereu a cultiva această imagine. […] Era deci în cunoştinţă de cauza cu cultura serioasa, de sorginte germana, pe care preopinentul o poseda. Unele referinţe, din *Duduca Mamuca*, la Hegel, Schopenhauer, de obicei ironice, îşi au originea în această realitate Acum însă, în februarie 1864, când „Junimea" devenise o realitate şi din cei cinci membri fondatori patru (T. Maiorescu, P. P. Carp, Iacob Negruzzi, Th. Rosetti) erau de formaţie germană, întreaga acţiune a romanului, rebotezat „Micuţa", este virata în spaţiul german. […] Împrejurarea ţinea trează atenţia lui Hasdeu în legătură cu adversarul său şi s-a decis, acum, să-şi plătească poliţele, reactualizându-i renumele. […] Varianta *Micuţa* se constituie în prima opoziţie literară serioasa faţă de Titu Maiorescu şi societatea «Junimea» ce abia se înjghebase, sub patronajul său." [9, p. 7-13].

Nuvela *Micuţa* se prezintă ca *parabolă inversată*, şirul epic nu se reduce la zicerea modului de aplicare a reţetelor din *Ars amandi* de Ovidiu pentru a seduce şi apoi a abandona o fată. Hasdeu remodelează structura nuvelei şi adaugă două citate din *Epistola* lui Haratius şi piesa *Richard al III-lea* de Shakespeare, care relaţionează intertextual romanţul cu tema seducerii prezentă în aceste texte universale. Protagonistul ar fi continuatorul atât al seducătorului şi terifiantului Richard de Gloucester, care cu vorbele meşteşugite şi comportamentul grosolan reuşeşte să o cucerească pe Lady Anne, cât şi al lui Apollo horaţian care o invocă pe zeiţa Laverna să-i dea talentul de a înşela, să pară sfânt şi drept. Nuvela *Micuţa* are şi o *Prefaţă* în care autorul se declară „doctor artis amandi" şi se adresează ieşencelor, cu care nu mai putea fi în relaţii: „fiindcă nu vă mai pot înşela eu, invidia şi egoismul nu-mi permit a lăsa ca să văînşele alţii: aşadară m-am decis a va închina o doftorie contra vicleniilor bărbăteşti".Preceptele din *Ars amandia lui* Ovidiu, manual de amor sănătos, erau destinate tinerilor săraci care cuceresc greu graţiile feminine. Propedeutica seducţiei este deconstruită în nuvela lui Hasdeu, are un caracter negativ inversat, este folosită în scop gnostic şi sapienţial deconspirând falsitatea care poate atrage femeile, care constă în daruri, eroism şi suferinţă contrafăcute şi mimate. Parabola-naraţiune propusă divulgă *tactica*

ostăşească, teoria adeverită în practică prin un şir de experimente, sistema înşelării, gruparea stratagemelor şi meteorologia amorului celui care era crescut în şcoala poeţilor latini, adăpat la adâncile izvoare erotice ale lui Ovidie, Petronie, Properţie etc. Caracterul didactic este ironico-sarcastic orientat spre a salva de depravarea morală analoagă celei a Micuţei: „Să nu o păţiţi ca Micuţa, sau şi mai rău!".

Textele-variaţiuni *Duduca Mamuca* şi *Micuţa,* în virtutea faptului că reprezintă un caz foarte interesant de combatere literară a adversarului, de parabolism inversat, pot fi investigate astăzi şi sub aspectul realizării unui raport dialogic al variaţiilor. Cele două texte alcătuiesc o configuraţie intratextuală, dezvăluind proiecte diferite prin schimbarea structurii cronotopice, căci devin purtătoare ale unor poziţii discursive. Ele denudează posibilităţile ficţionalităţii care servesc un evantai larg de ipoteze literare, relevând literatura ca laborator poetic. Dacă în *Duduca Mamuca* se configurează un spaţiu rusesc, în care protagonistul-student Toderiţă N.N. îşi experimentează arta seducerii pe o rusoaică, atunci în *Micuţa,* se operează relocalizarea în spaţiul german a studentului român Ghiţă Tăciune, care seduce o nemţoaică. În ambele texte fata are prenumele Maria şi este supranumită, în primul caz *Mămuca*, în cel de al doilea – *Micuţa,* motivându-se dorinţa de a evita repulsia faţă de *lucrurile şi fetele ruseşti* în primul text, faţă de cele nemţeşti în al doilea text, astfel românizând-o pentru a o putea îndrăgi.

În secvenţa metanarativă, când urmează se fie introdus în ambele texte acelaşi personaj poloneza Victoria Przikszewska, transpare nivelul scriptural şi sunt invocate în ordine personajele romanului, dându-se întâietate naratorului-personaj: „al patrulea personaj principal al romanului meu, ego fiind cel întâi" [9, p.30; p. 78]. Diferenţa o constituie identitatea etnică a soţilor văduvei: „văduva unui căpitan ucis la Caucaz" [9, p. 78]; „văduva unui căpitan austriac ucis în Ungaria" [9, p.30].

Atunci când renumeşte pe sluga protagonistului din Fiodor în Ditrich, conformându-se cronotopului german, dispare acea referinţă la heterostereotip din *Duduca Mamuca:* „Fiodor s-a închinat ş-a ieşit: ruşii se închină chiar când dorm!" [9, p. 73]. Naratorul-personaj îşi permite în *Duduca Mamuca* să-şi expună părerea ostilă faţă de situaţia dezastruoasă a limbii române în Imperiul Rus: „două sinonime în limba română, limbă – duşmană a monarhismului" [9, p. 83]. În textul de la 1863, Toderiţă N. N. îşi deconspiră în momentul contrafacerii bileţelului prietenului său „întâmplătoarea origine de la un domn moldovenesc oarecare de fericită memorie" şi îşi etalează marca sa: „un cap-de-bou cu o stea cincegrană între coarne" [9, p. 76]. În varianta bucureşteană, protagonistul nu mai este de originea nobiliară, iar marca sa este simplificată la un tăciune, ca să corespundă ironic întocmai fiinţei personajului: „ca şi numele meu, ca şi natura mea" [9, p. 29].

Naraţiunea la persoana I în ambele texte se întrerupe în momentul citirii reţetei, Hasdeu recurge la schimbarea naratorului şi a autorului-protagonist sinucigaş. De acum nu mai este reprodus manuscrisul lui Toderiţă N.N./ Ghiţă Tăciune, ci urmează un coleg de la Universitatea de la Harcov (anonimatul universităţii din incipit în primul text este anulat, în al doilea text nu se deconspiră localitatea în final) să continue înşiruirea evenimentelor din „suvenirile mele şi din hârtiile postume". Acesta acceptă cu bucurie amicală însărcinarea nenorocitului. Livia Cotorcea în studiul *În căutarea formei* afirmă că tipul narativ hasdeian nu e specific românesc, relevând influenţe ruseşti ale lui Lermontov din „Un erou al timpului nostru" şi Puşkin „Povestirile lui Belkin". „E o proză de subtilă natură parodică în forma liberă a skazului(zicerii) a cărei unitate e asigurată de un factor mult mai simplu şi mult mai profund decât intriga sau subiectul" [10, p. 206]. Hasdeu are un veritabil talent de narator, se întâlneşte la el un caz interesant de autonomie a limbajului personajului în discursul narativ. El ne apare ca vorbire directă, orientată în mod nemijlocit către obiectul său, ca expresie a poziţiei semantice a vorbitorului eliberat parţial de tutela auctorială. Chiar dacă fundalul auctorial e doar presupus, limbajului personajului e limbajul altcuiva în limbajul altuia, naraţiunea fiind adaptată la punctul de vedere al unuia sau altuia din personaje. Ghiţă Tăciune şi colegul lui de universitate realizează figura personajului-narator.

Revenim la ideea parodierii formelor romaneşti şi a „scrierilor eclectice, epigonice, imitaţii rudimentare, sufocate de influenţe străine nedigerate"[9]. Pe lângă parodia la nivel de configuraţie

realizată prin raportul dialogic al mai multor texte, devine evidentă în opera lui Hasdeu practica textuală polemică ce urmează traseul emancipării spirituale ironico-critice.

Parodia română rămânea în acea epocă a fi o reacţie a unor esteţi subţiri, convinşi sau doar contaminaţi de spirit negativ. Adoptarea unei astfel de poziţii constituia un semn de emancipare spirituală, de explorare şi experimentare a unor atitudini faţă de literatură, un mod posibil şi legitim de lărgire a conştiinţei estetice. Parodia romantică oferea şanse de deschidere spre noile forme literare, combătând acele baze imitativ-mimetice care deveniseră clişeu suprasolicitat, ducând la epuizarea modalităţilor creative. Supralicitarea stilului romantic şi ivirea altuia realist a cauzat necesitatea schimbării formei în plin spirit acut al prezentului şi al nemijlocirii. Starea de criză şi derută tranziţională a devenit terenul propice a afirmării parodiei. Parodia romantică determină caracterul excepţional al prozei româneşti din epoca dată. Ea presupune o libertate creativă, derogarea de la clişeu e un semn al dialogismului polemic intertextual incipient, un joc al efectelor de distanţare narativă, cât şi a încercării de contopire a autorului-narator cu personajul. Relativizarea convenţiei prin distanţarea parodică lasă să transpară o atitudine, lucrând pe model se neagă eşantioanele literare depăşite, se descoperă intuitiv un nou mod de a scrie.

Conştiinţa parodică însemna extremă supleţe ironică care putea fi proprie doar firilor fine, e vorba de o conştiinţă şireată şi indirectă, ludică. Parodia impunea o erudiţie perfectă stăpânită şi o desfăşurare de idei debarasantă de orice rigiditate pedantă. Ironia parodică se arata acolo unde exista spirit lucid. Anume o asemenea conştiinţă ţinea atunci de duplicitatea jovială interioară a scriitorilor: la Negruzzi − discurs diplomatic ironic, la Kogălniceanu − spiritul caustic ironic dominant, la Hasdeu −tendinţa nonconformistă faţă de tradiţia literară, evadată în parodie. Hasdeu avea pretenţia de a juca un rol în câmpul literaturii române, îndrumându-se pe căi nebătute. Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* îl plasează în rândul scriitorilor realişti şi îl numeşte „cel căruia nu-i displace gluma uşoară şi licenţioasă, oferite din belşug în nuvela *Micuţa*, tonul său burlesc îl anticipează pe Caragiale” [11, p. 111]. Fiind un scriitor de altă structură decât ceilalţi din ţară, Hasdeu dialoghează cu proza romantică, nuvela pare a fi pastişă după unele nuvele romantice cu pronunţate citate ironice: „El e Mefistofeles al meu,neneacă.Citit-ai Faustul lui Geothe”. Derularea evenimentelor urmează o logică-stereotip pe care o respectă majoritatea textelor romantice, totuşi nuvela e doar o reinterpretarea parodică a compoziţiei operelor romantice, e replica construcţiei lor rigide.

George Munteanu în *Tradiţie şi literatură* aprecia nuvela ca „prim manifest al realismului literar românesc” [12, p. 322], dar trebuie să subliniem că Hasdeu rămâne totuşi un postpaşoptist, intuind doar realismul. Nuvela e romantică prin materialul ei, dar modernă prin tehnică şi ritm. Ceea ce uluieşte, în primul rând e frăgezimea şi spontaneitatea prozei. Are toată rezonanţa unei povestiri autobiografice cu „o tehnică naturală a jurnalului şi se distinge prin originalitatea ce rezistă până astăzi examenului critic” [13, p. 163].

Recuzita romantică: contrastele de situaţii, visul ca schemă semnificativă, portrete de excepţie, e aplicată unui fond realist, generând în acest mod parodia. E supusă parodierii manieră romantică a artei portretistice exagerate aproape în toată nuvela cu o notă burlescă dominantă: „Domnişoară frumoasă ca un înger, de spirit ca un demon şi înzestrată ceea ce lipseşte şi îngerilor şi demonilor cu 50 de mii de galbeni în numărătoare.” Portretul Micuţei e realizat ca o replică adresată prozatorului Negruzzi, fiind parodiat portretul minuţios al Zoii din romanul etnonim: „era frumoasă ca o româncă, avea nişte ochi culoarea şi mărimea nu pot aduce bine aminte, avea un păr… de seama ochilor ave o guriţă… dar de atunci au trecut mulţi ani şi în mulţi ani am uitat multe feluri de guriţe. N-am uita numai că Micuţa mea mi se părea a fi frumoasă, neînchipuit de frumoasă, frumoasă straşnic.” Portretul personajului-narator e parodie a eroului demonic romantic de fapt autoportretizarea e demistificatoare: „Natura mea fiind rece, răceala pentru mine e naturală. Sunt prea moral pentru a fi drac, condiţia de om îmi displace mai degrabă. Cine trăieşte prea repede, osteneşte prea repede, eu eram mort în idee, sinuciderea mea e un anacronism.” Parodia exuberanţei epitetelor reia maniera lui Kogălniceanu: „Cum vrei să-mi placă o copilă, un ce nedezvoltat, necopt, neformat, nematurizat, nedefinit, nesfârşit, nepractic, neprogramatic”. Parodia teoriei condiţiei excepţionale a artistului în societate este o trimitere la teoria antiromantică a lui

Stendhal: „Artistul ar trebui să fie întotdeauna rece, rece ca dreptul politic, rece ca litera legilor…" Parodia burlescă a filosofiei kantiene, ce a stat la baza conceptualizării romantismului, este plasată chiar în începutul textului: „Gustu-i subiectiv, pentru că se află în noi şi prin urmare iepurele dvs. e curcan pentru mine de vreme ce subiectul meu simte în acest minut un gust curcănesc." Parodia visului romantic e realizată în aceeaşi notă caricatural-burlescă: „Toată noaptea am visat neşte năzdrăvănii şi fantasmagorii de cele mai curioase, precum se întâmplă, în genere, dup-o zi plină de agitaţie. Mi se părea a fi soră cu doamna Przikszewska; duduca Micuţa se metamorfozase în bărbat, ceea ce, în adevăr, i se cam prilejea câte o dată pe scenă, baronul Rosen mă curta pe mine, adecă pe exemplarul meu femeiesc; duduca Micuţa, se-nţelege, ca un tânăr ce era curta pe Victoria. Nu-mi amintesc toate peripeţiile dramei, ştiu numai că ea s-a încheiat prin două cununii de tot în caracterul visurilor. Micuţa s-a însoţit cu Przikszewska şi eu cu *Feldeşul*." Parodia motivelor romantice a oglinzii şi dedublării e desăvârşită într-un cadru derizoriu: „mă studiam cu mulţumire pe mine însumi în toate oglinzile salonului, zicând ca junele d. Maiorescu în cursul său public: «lumea e o iluziune!». Erau doi inşi amputaţi, unul în oglindă, celălalt înaintea oglinzii… şi niciunul rănit!"

Libertatea formei şi originalitatea narativă în nuvela lui Hasdeu atrage după sine necesitatea subminării literaturii anterioare pentru a se impune. Parodia serveşte mecanismului declanşării efectului comic prin care se transmite un mesaj care nu are în vedere profunzimea textelor parodiate. Excesele ficţiunii transcend cadrul literar dat şi lucrarea devine joc, nuvela concentrează parodic în sine fenomenul literar bulversat din deceniu al VII-lea (1860-1870) al sec. XIX-lea, când romantismul cunoscuse o declanşare notorie, iar realismul se anunţa de abia. Acelaşi registru ludic al mijloacelor formale de la I Budai Deleanu, jocul de-a literatura, o comedie a formelor şi a teoriilor literare, descoperă şi existenţa unui spirit acut al gratuităţii literaturii.

BIBLIOGRAPHY

1. Ciopraga, Constantin. Personalitatea literaturii române. Iaşi: Princeps Edit, 2011.
2. Vulcănescu, Mircea. Generaţie. În: Criterion, I, 1934, nr. 3-4.
3. Georgiu, Grigore. Istoria culturii române moderne. Bucureşti: Editura Comunicare.ro, 2007.
4. Manolescu, Nicolae. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Piteşti: Paralela 45, 2008.
5. Eliade, Mircea. Despre Eminescuşi Hasdeu. Iaşi: Editura Junimea, 1987.
6. Călinescu, G. Istoria literaturii române. compendiu București - Chișinău: Ed. Litera Internațional, 2001.
7. Ilin, Stancu. B.P.Hasdeu: Aventura politicului la apariţia volumelor 15 şi 16 – Publicistica politică – din ediţia de „Scrieri" B. P. Hasdeu în 16 volume.În: Philologia, 2013, nr. 3-4.
8. Ilin, Stancu. Proza artistică a lui B. P. Hasdeu. În: Philologia 2014, nr. 1-2.
9. Bogdan Petriceicu Hasdeu. Scrieri, Vol. 2. Chişinău-Bucureşti: Ştiinţa-Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997.
10. Cotorcea, Livia. În căutarea formei. Iaşi: Editura Universitatea Al. I Cuza, 1996.
11. Vianu, Tudor. Arta prozatorilor români. Bucureşti: EPL., 1960.
12. Munteanu, George. Tradiţie şi literatură. Bucureşti: Minerva, 1979.
13. Eliade, Mircea. Eminescu şi Hasdeu. Bucureşti: CR, 1986.

"THE BOOKS' ALTAR" OR THE SOLIDARITY INSTINCT

Bogdan Mihai Dascălu
Assoc. Prof, PhD, Scientific Researcher II, PhD, Romanian Academy, Timişoara Branch, Institute of Banat Studies „Titu Maiorescu"

Abstract: In May 1933 the "Books' Altar" was the first attempt to bring together Romanian literary creations from the Banat County. During its three years of existence, this literary circle managed to instil a desire to create a literary tradition in the Romanian county. Due to the scarcity of funding an association's magazine or a head office were unachievable goals, therefore the association had no other option but to join together writers in literary circles or soirées in Timisoara and other towns in the area. With no outstanding aesthetic literary achievements, the "Books' Altar" was rather an expression of the will to accomplish notable literary performances, in an area where Romanian culture needed to make considerable efforts to find an identity of its own. In June 1936, this association decided to change its status into that of an institution, which was called "The Association of Romanian Writers in Banat".

Keywords: Romanian literature, Banat, Timişoara, cultural identity, Association of Romanian Writers in Banat, Romanian culture

Dificultățile unui început

În vara anului 1919, când Banatul intra definitiv în componența statului român, Timișoara a devenit capitala administrativă a acestei provincii, nu însă și capitala ei culturală, rol pe care îl deținuse până atunci Lugojul, orașul în care a fost creată și întreținută o vie tradiție literară, muzicală, teatrală și publicistică. Îi lipseau, deocamdată, Timișoarei nu numai instituțiile culturale reprezentative: universitatea, muzeul, filarmonica, teatrul, opera, revistele culturale etc., ci și slujitorii capabili să le dea viață. Nu sunt constatări pe care le fac acum, ci ele aparțin unor oameni ai epocii, îngrijorați de mediul neprielnic căruia trebuiau să îi facă față. Virgil Birou, autorul unei antologii poetice-bilanț , nota în *Limpezimile* introductive: „aici totul a trebuit să se ia de la început"[1], iar un alt autor de antologie, Ion Stoia-Udrea[2], mărturisea într-o scrisoare din 1968: „Dacă ați ști ce am găsit noi – generația noastră – la sfârșitul primei decade a stăpânirii românești în Timișoara și ce drum a trebuit să parcurgem într-un deceniu și jumătate, luptând […] pentru a crea o atmosferă și a ridica la nivel de cultură reală și sănătoasă cultura românească de aici, cred că ne-ați ridica statuie la fiecare"[3].

În câteva instituții culturale preexistente, preluate de noua administrație a orașului imediat după 3 august 1919, a fost introdusă limba română: Muzeul Banatului, Teatrul Comunal (devenit Teatrul Național în 1945), la acestea adăugându-se liceele din Oravița, Caransebeș, Lugoj și Timișoara. Alte instituții au apărut ulterior, în ritm lent: Școala Politehnică (1920), Asociația Bănățeană de Arte Frumoase (1924), Institutul Social Banat-Crișana (1932), Opera de Stat (1946, din 1940 funcționând Opera din Cluj, aflată în refugiu aici), Filarmonica Banatul (1947). Transferarea Școlii de Arte Frumoase (la care predau mai mulți profesori bănățeni: Romul Ladea, Aurel Ciupe, Ioachim Miloia, Corneliu Liuba) de la Cluj la Timișoara în 1933 a însemnat un eveniment cu consecințe extrem de benefice pentru viața cultural-artistică a orașului. Mai amintesc aici și celebrele, în epocă, întâlniri de la „Spieluhr", o cafenea căreia grupul de scriitori și de artiști, în frunte cu Romul Ladea, i-au adus celebritatea.[4] O boemă compensare pentru precaritatea vieții

[1] Birou 1944
[2] Stoia-Udrea 1942
[3] Apud Șerbănescu 2000, p. 6
[4] Cf. Dascălu 2013.

culturale a orașului. Este de altfel elocvent pentru starea în care s-a aflat în 1919 viața spirituală românească și faptul că Parohia Greco-Ortodoxă din cartierul central al orașului a fost înființată abia în 1921, până atunci existând doar biserici românești în periferii.

Revenind la viața literară a Timișoarei, precizez că preocupări de organizare instituțională a ei au apărut la începutul secolului al XX-lea, dar numai pentru scriitorii de altă limbă decât româna: Reuniunea Literară Maghiară „Arany János" (1903) și Fundația „Nikolaus Lenau" (1909). Până după 1919, în Timișoara nu a existat o viață literară românească organizată, centrul de greutate al acesteia găsindu-se atunci la Lugoj. Atrași de noul prestigiu al capitalei bănățene, câțiva scriitori din alte provincii au descins temporar aici: Lucian Blaga, G. Călinescu, Camil Petrescu și Aron Cotruș. Ultimii doi au și înființat publicații importante („Țara" și „Limba română" cel dintâi, „Banatul" celălalt, prima revistă cu profil literar din Timișoara). Alți autori s-au stabilit aici, venind din alte provincii: Volbură Poiană Năsturaș, Gheorghe Atanasiu, M. Ar. Dan. Aceeași atracție a început să o exercite orașul și pentru bănățeni, aproape fără excepție descendenți dintr-o cultură eminamente rurală și populară,[5] ceea ce se va reflecta în mentalitatea și în scrierile lor. În aceste condiții, „mișcarea literară timișoreană a devenit din ce în ce mai vie și mai rodnică, deși afirmările ei aveau un caracter oarecum întâmplător".[6] În anii ´30, o serie de evenimente literare și-au propus atenuarea și chiar anularea stărilor aleatorii.

Primul eveniment

Într-o frumoasă zi de mai a anului 1933, în jurul unei mese de la grădina „Ciocârlia", din cartierul timișorean Fabric, erau adunați 12 bărbați, care avea în comun preocuparea de a-și folosi condeiele pe tărâm literar, chiar dacă exercitau alte profesiuni (6 erau profesori universitari sau liceali[7], 2 – ofițeri[8] și câte un preot[9], funcționar[10], ziarist[11] și librar[12]). Era la doua zile după ce, în 27 ale lunii, participaseră la o șezătoare prilejuită de sărbătorirea „Zilei cărții", un bun prilej de a se apropia și de a se cunoaște mai bine.

Aici, într-un cadru eminamente amical, ei avut două revelații: că sunt (sau în orice caz pot fi considerați) scriitori și că această calitate comună nu își găsește reflectarea adecvată într-o comunitate profesională care să-i reprezinte.

Eterogeneitatea participanților la agapă privește și vârsta acestor (3 aveau peste 50 de ani, 2 peste 40, 6 peste 30 și doar 1 peste 20), pregătirea (6 aveau studii universitare, 2 – absolvenți ai unor institute, 2 – studii liceale și 1 – absolvent al unei școli militare) și, mai ales, numărul volumelor publicate: unul singur este autorul a 17 cărți (Volbură Poiană Năsturaș), unul a 3 cărți (Dimitrie Fara), unul a 2 cărți (Dumitru Stănculescu) și cinci a câte unei singure cărți, iar patru nu sunt autori de cărți. O constatare semnificativă pentru starea literaturii române din Timișoara: jumătate dintre participanți au debutat chiar în anul 1933 sau cu un an mai devreme.

Lui Constantin Miu-Lerca, cel mai tânăr participant (25 ani), i-a revenit misiunea de a consemna evenimentul: „Păstrez procesul-verbal întocmit cu această ocazie. E scris, în lipsa unei coli adevărate de hârtie, dovadă că hotărârea fusese luată spontan, pe contrapagina unei liste de meniu. Acesta este întâiul document care atestă fondarea asociației."[13] Este momentul în care instinctul de solidarizare, mai mult decât firesc în condițiile date, s-a manifestat nepremeditat, luând forma, deocamdată destul de incertă, a unei asocieri a celor prezenți, care au devenit, astfel, membrii ei fondatori. Tot acum asocierii i s-a dat și un nume: „Altarul cărții", care exprima pioasa

[5] Cf. Țirioi 1976, p. 28-29.
[6] *Ibidem*, p. 31.
[7] Dion Mardan (M. Ar. Dan), Gheorghe Atanasiu, Dimitrie Fara, Iosif Velceanu, Traian Topliceanu, Dumitru Stănculescu.
[8] Volbură Poiană Năsturaș și Grigore Popiți.
[9] Romulus Fabian.
[10] Alexandru Țințariu
[11] Constantin Miu-Lerca
[12] Alexandru Bossel; acestuia nu i se cunosc nici vârsta, nici studiile.
[13] Apud Novac Dolângă 1980, p. 106-107.

prețuire a ceea ce îi unea: *cartea*. Varianta instituționalizată urma să fie întemeiată ulterior, pe baza unui statut propriu și pe baze legale.

Până la împlinirea acestui deziderat, asociații au decis să se întâlnească periodic (de 2 ori pe lună) în cadrul unor ședințe de cenaclu. Dezideratul lor a devenit realitate, astfel că, între 29 mai 1933 și 26 iunie 1936, cât a existat „Altarul cărții", au fost organizate 22 de ședințe (dintre care 2 în 1934, 15 în 1935 și 5 în 1936), desfășurarea acestora fiind consemnată în procesele-verbale redactate cu fiecare prilej. O împrejurare mai mult decât fericită face ca aceste documente (laolaltă cu multe altele) să se fi păstrat și să intre în posesia unui devotat om al culturii din Banat, Nicolae Danciu Petniceanu, care le-a restituit circuitului științific prin cele două volume publicate recent.[14] Aceste întâlniri au avut loc, în lipsa unui spațiu consacrat acestor activități, „fie în sala profesorală a Școlii Politehnice, fie la Fabrica de Tutun, gazdă fiind și într-o parte și-n cealaltă Dion Mardan, epigramist, profesor la Școala Politehnică și totodată director al Fabricii de Țigarete."[15] Astfel, în procesul-verbal al ședinței din 02.11.1934, se consemnează hotărârea „ca ședințele cercului literar *Altarul cărții* să se țină lunea, la ora 8,30 seara, în locuința domnului M. Ar. Dan, de ouă ori pe lună"

La ședințele de cenaclu s-au citit și s-au comentat lucrări originale ale membrilor și ale invitaților, s-au făcut propuneri privind diversificarea activității proprii (organizarea de șezători literare în alte orașe bănățene, dar și în suburbiile timișorene, participări la „Ziua cărții", cu conferințe la Clubul Presei etc.), s-au dezbătut chestiuni de strategie literară (necesitatea unei publicații proprii, în absența căreia s-a decis ca o pagină din revista „Fruncea" să le fie rezervată; chestiunea literaturii dialectale, relația provincial-național în cultură) și s-au adoptat decizii organizatorice (primiri de noi membri).

Membrii cercului au manifestat permanent un interes deschis față de șansele pătrunderii lor în perimetrul literaturii naționale; în acest sens, au invitat o serie de scriitori bucureșteni la lucrările cenaclului și la unele șezători literare, invitații la care au răspuns în mai multe rânduri Ion Minulescu și Claudia Millian, dar și alți autori, precum Ion Th. Ilea.

Atmosfera din cenaclu a fost una propice, astfel că, pe durata existenței sale, membrii lui fondatori au publicat 13 volume.

Al doilea eveniment

În ciuda unor semne de reviriment**, v**iața culturală timișoreană era încă marcată de eforturile dificile ale începutului. Semnificativă în acest sens era situația presei românești, pe care Țirioi o descria astfel: „Din cele 125 de ziare, reviste și foi săptămânale care apăreau în Timișoara între 1919-1942, […] prea puține reflectau în rubricile lor preocupările și viața literară și artistică." În privința revistelor literare, același istoric literar afirmă că acestea „au fost puține, au apărut sporadic și au dispărut repede", dar că, totuși, „contribuția lor a fost hotărâtoare pentru debutul și activitatea literară a scriitorilor români din această parte a țării"[16]

Benefică a fost mai ales înființarea editurilor unor publicații („Vrerea", „Fruncea", „Luceafărul", „Dacia", „Reșița" sau ale unor instituții culturale (Editura Regionalei Bănățene Astra, Colecția Asociației Scriitorilor Români din Banat, Editura Institutului Social Banat-Crișana).

În aceste condiții, asocierea scriitorilor români din Timișoara într-un cenaclu a răspuns, pentru început, unor necesități de structurare și de coagulare a vieții literare, dar faptul că „Altarul cărții" nu avea un stat instituțional constituia un impediment atât în relația cu autoritățile administrativ-politice, cât și în cele cu organizațiile de scriitori din Capitală. În consecință, membrii

[14] Cf. Danciu Petniceanu 2016 și Danciu Petniceanu 2017, în care, alături de documentele reproduse, în facsimil și în transcriere, se dau, într-o veritabilă antologie, și texte ale membrilor.
[15] Șerbănescu 2000, p. 10.
[16] Țirioi 1976, p. 42. Sunt amintite publicațiile din Timișoara („Banatul", 1926-1930; „Vrerea", 1932-1937, 1045-1947; „Fruncea", 1934-1944; „Luceafărul", 1935-1942; „Colț de țară, 1936-1940), din Lugoj („Semenicul"), Caransebeș („Brazde bănățene"), Reșița („Reșița") etc.

s-au gândit la posibilitatea transformării cenaclului în Asociația Scriitorilor Români din Banat, adică într-o instituție constituită legal și ale cărei competențe erau extinse asupra întregii provincii.

Astfel, în adunarea generală din 25 martie 1934, s-a luat inițiativa acestei transformări, însă tot atunci s-a constatat că ea nu era încă posibilă, așa cum a consemnat secretarul Grigore Popiți în procesul-verbal întocmit atunci: „Constatându-se că Banatul nu are încă un număr însemnat de scriitori care să poată lucra solidar și impunător, membrii inițiativei renunță la îndeplinirea formelor pentru înființarea legală a Societății Scriitorilor Români din Banat”.[17]

Prin urmare, eșecul inițiativei s-a datorat faptului că nu s-a putut aduna numărul minim de membri cerut de legislația în vigoare atunci: 21!

Al treilea eveniment

Abia peste doi ani, realizarea acestei cerințe firești a devenit posibilă, căci între timp a sporit numărul membrilor activi și care puteau fi luați în considerare.

Același secretar Grigore Popiți a consemnat în procesul-verbal: „În ziua de 26 iunie 1936, ora 6 (șase) după-masa, a avut loc în sala festivă a Fabricii de Tutun din Timișoara, ședința de constituire a Asociației Scriitorilor Români din Banat, sub genericul *Altarul cărții*”.[18]
Cu acest prilej, s-au discutat și s-au aprobat statutele asociației și s-a ales comitetul de conducere al acesteia, în componența: președinte: M. Ar. Dan, vicepreședinți: Volbură Poiană Năsturaș și Ioachim Miloia, secretar general: Grigore Popiți, secretari: Gheorghe Atanasiu, Ilie Ienea, bibliotecar: Melentie Șora, casier: Aurel Contrea, membri: Iosif Velceanu, Aurel Peteanu, Const. Miu Lerca, Romul Ladea, Traian Topliceanu, Vichentie Ardeleanu, cenzori: C. Țzino, Nicolae Ivan, Andrei Bălan, cenzori supleanți: Grigore Bugarin, Dorian Grozdan, Ștefan Gomboșiu.

Odată cu această transformare atât de dorită și de așteptată, se încheie o epocă din viața literară a Timișoarei și începe o alta.

O nouă epocă

Ea este anunțată și, apoi, ferm susținută de intrarea în scena vieții literare din Banat a unei noi generații de scriitori, fenomen pe care Nicolae Țirioi îl descrie în felul următor: „Legătura neîntreruptă dintre artiștii creatori, accentuată pe măsură ce se ridică o nouă generație de intelectuali formată în liceele din Timișoara, Oravița, Lugoj și Caransebeș, a pus în contrast, spre sfârșitul perioadei, atitudini deosebite în politica de afirmare a talentelor literare și artistice.”[19]

Din această generație tânără au făcut parte, printre alții: Pavel Bellu, Petru Sfetca, Ion D. Suciu, Ion B. Mureșianu, Andrei A. Lillin, Mircea Șerbănescu, Alexandru Jebeleanu, Eugen Gropșianu, Traian Liviu Birăescu, care se vor face cunoscuți, uneori chiar pe plan național, prin scrierile lor.

În ciuda atitudinilor nu o dată polemice față de generația precedentă, ei au înțeles că drumul lor în literatură a fost netezit de aceasta. „Altarul cărții” a însemnat mai mult decât un început: el a fost promisiunea unei continuități, adică a unei tradiții.

BIBLIOGRAPHY

Birou 1944: Virgil Birou, *Poezia nouă bănățeană*, Timișoara, Editura Asociației Scriitorilor Români din Banat
Dascălu 2013: Bogdan Mihai Dascălu, *Cafenele literare timişorene. I. Perioada interbelică,* „Revista de studii banatice”, IV, nr. 1-2, p. 7-16.
Danciu Petniceanu 2016: Nicolae Danciu Petniceanu, *„Altarul cărţii”. Monografie. Întâia mişcare literară românească din Banat*, Volumul I. Ediția a II-a, Timişoara, Editura Gordian.

[17] Cf. Danciu Petniceanu 2017, p. 18
[18] Cf. Danciu Petniceanu 2017, p. 335-337
[19] Țirioi 1976, p. 35

Danciu Petniceanu 2017: Nicolae Danciu Petniceanu, *„Altarul cărţii”. Monografie. Întâia mişcare literară românească din Banat*, II, Timişoara, Editura Mirton
Dolângă 1980: Petru Nicolae Dolângă, *Mărturisiri şi repere*, Timişoara, Editura Facla.
Grozdan 1979: Dorian Grozdan, *Romul Ladea şi lumea lui cuprinzătoare.* Volum omagial, Timişoara, Editura Facla.
Popiți 1979: Grigore Popiți, *Pe cărările tinereţii*, Timişoara, Editura Facla.
Sfetca 1943: Petru Sfetca, *Prima cafenea literară de la Timişoara sau Cenaclul „Spieluhr”*, „Vestul”, 7 martie, p. 2-3.
Șerbănescu 2000: Mircea Şerbănescu, *Timişoara, memorie literară*. [I] *1919-1947 – istorie literară şi amintiri*, Timişoara, Editura Augusta.
Șerbănescu 2004: Mircea Şerbănescu *Timişoara, memorie literară.* II. *1949-2000 – istorie literară şi amintiri*, Timişoara, Editura Augusta.
Țirioi 1976: Nicolae Țirioi, *Premise literare*, Timişoara, Editura Facla.

KEY TOPICS IN COLONIAL AND POST COLONIAL LITERATURE

Adina Paicu
Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University

Abstract:This paper is centered on the key topics of the colonial and post colonial literature. This subject is a vast an complex one and there were countless studies, books and articles written on this particular subject. In terms of structure, the paper begins with an introductory part where the general contexts of colonial and post colonial literature is presented. I connected this type of literature with the colonial and post colonial society because they cannot be separated. The history and the culture of colonial and post colonial society are the main inspiration source for its literature. The paper enhances several aspects that characterize the colonial and post colonial society: indigenous people, savages, cannibalism, lack of religion, colonialism, Commonwealth, decolonization, post colonial writers, independence, nationalism, rewriting of the history etc.
The conclusions round up the above presentation emphasising the importance of the themes presented in the paper for the understanding of the colonial and post colonial literature.

Keywords: Colonial and post colonial literature, cultural change, hybridity, post colonial writers

INTRODUCTION

"A great deal of excitement as well as confusion and skepticism surrounds the relatively new field of postcolonial studies. Many people are not clear what is new about these studies—after all, writing about colonialism is almost as old as colonialism itself. Others are able to identify what is new and do not like what they read—including the fact that these new ways of studying colonialism and its aftermath have become fashionable within universities the world over. A recent essay by Russell Jacoby complains that the term 'postcolonial' has become 'the latest catchall term to dazzle the academic mind' (1995:30). 'Oh, its something postcolonial' is what Jacoby's friend was told when she inquired about a piece of pottery. Squabbles over the definitions of 'colonialism', and even over the meaning of 'post' extend to a confusion over 'postcolonial studies' so that 'its enthusiasts themselves don't know what it is'. He adds that lots of the theory is written in a confusing manner, it is marked by infighting among the critics who all accuse each other of complicity with colonial structures of thought, and although its declared intentions are to allow the voices of once colonised peoples and their descendants to be heard, it in fact closes off both their voices and any legitimate place from which critics can speak. […]"[1]

COLONIALISM and POSTCOLONIALISM TERMS' DEFINITION

"The word colonialism, according to the Oxford English Dictionary (OED), comes from the Roman 'colonia' which meant 'farm' or 'settlement', and referred to Romans who settled in other lands but still retained their citizenship. Accordingly, the OED describes it as, a settlement in a new country…a body of people who settle in a new locality, forming a community subject to or connected with their parent state; the community so formed, consisting of the original settlers and their descendants and successors, as long as the connection with the parent state is kept up. This definition, quite remarkably, avoids any reference to people other than the colonisers, people who might already have been living in those places where colonies were established. Hence it evacuates the word 'colonialism' of any implication of an encounter between peoples, or of conquest and

[1] Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Ed. Routledge, London and New York, 1998, Introduction, pag xi

domination. There is no hint that the 'new locality' may not be so 'new' and that the process of 'forming a community' might be somewhat unfair. Colonialism was not an identical process in different parts of the world but everywhere it locked the original inhabitants and the newcomers into the most complex and traumatic relationships in human history. […]

The process of 'forming a community' in the new land necessarily meant unforming or re-forming the communities that existed there already, and involved a wide range of practices including trade, plunder, negotiation, warfare, genocide, enslavement and rebellions. Such practices produced and were produced through a variety of writings—public and private records, letters, trade documents, government papers, fiction and scientific literature. These practices and writings are an important part of all that contemporary studies of colonialism and postcolonialism try to make sense of. So colonialism can be defined as the conquest and control of other people's land and goods.

Modern colonialism did more than extract tribute, goods and wealth from the countries that it conquered—it restructured the economies of the latter, drawing them into a complex relationship with their own, so that there was a flow of human and natural resources between colonized and colonial countries. This flow worked in both directions—slaves and indentured labor as well as raw materials were transported to manufacture goods in the metropolis, or in other locations for metropolitan consumption, but the colonies also provided captive markets for European goods. Thus slaves were moved from to the Americas, and in the West Indian plantations they produced sugar for consumption in Europe, and raw cotton was moved from India to be manufactured into cloth in England and then sold back to India whose own cloth production suffered as a result. In whichever direction human beings and materials travelled, the profits always flowed back into the so-called 'mother country'. These flows of profits and people involved settlement and plantations as in the Americas, 'trade' as in India, and enormous global shifts of populations. Both the colonized and the colonizers moved: the former not only as slaves but also as indentured laborers, domestic servants, travelers and traders, and the colonial masters as administrators, soldiers, merchants, settlers, travelers, writers, domestic staff, missionaries, teachers and scientists. The essential point is that although European colonialism involved a variety of techniques and patterns of domination, penetrating deep into some societies and involving a comparatively superficial contact with others, all of them produced the economic imbalance that was necessary for the growth of European capitalism and industry. […]

These fluctuations also complicate the meanings of the term 'postcolonial', a term that is the subject of an ongoing debate, which we shall unravel slowly. It might seem that because the age of colonialism is over, and because the descendants of once colonized peoples live everywhere, the whole world is postcolonial. And yet the term has been fiercely contested on many counts. To begin with, the prefix 'post' complicates matters because it implies an 'aftermath' in two senses—temporal, as in coming after, and ideological, as in supplanting. It is the second implication which critics of the term have found contestable: if the inequities of colonial rule have not been erased, it is perhaps premature to proclaim the demise of colonialism. A country may be both postcolonial (in the sense of being formally independent) and neocolonial (in the sense of remaining economically and/or culturally dependent) at the same time. We cannot dismiss the importance of either formal decolonization, or the fact that unequal relations of colonial rule are reinscribed in the contemporary imbalances between 'first' and 'third' world nations. The new global order does not depend upon direct rule. However, it does allow the economic, cultural and (to varying degrees) political penetration of some countries by others. This makes it debatable whether once-colonized countries can be seen as properly 'postcolonial' (see McClintock 1992). Even in the temporal sense, the word postcolonial cannot be used in any single sense. Formal decolonization has spanned three centuries, ranging from Americas, Australia, New Zealand and South Africa, to Angola and Mozambique. Pointing to this fact, Ella Shohat trenchantly asks, 'When exactly, then, does the "postcolonial" begin?' (1993:103). This is not just a rhetorical question; Shohat's point is that these diverse beginnings indicate that colonialism was challenged from a variety of perspectives by people who were not all oppressed in the same way or to the same extent. Thus the politics of decolonization in parts of Latin America or Australia or South Africa where white settlers formed their own

independent nations is different from the dynamics of those societies where indigenous populations overthrew their European masters. The term is not only inadequate to the task of defining contemporary realities in the once-colonized countries, and vague in terms of indicating a specific period of history, but may also cloud the internal social and racial differences of many societies. Spanish colonies in Latin America, for example, became 'mixed' societies, in which local born whites (or 'creoles') and mestizos, or 'hybrids', dominated the native working population. Hybridity or mestizaje here included a complex internal hierarchy within various mixed peoples. As J. Jorge Klor de Alva explains, one's experience of colonial exploitation depended on one's position within this hierarchy: In most places, the original inhabitants, who logically grouped themselves into separate cultural units (i.e. ethnicities), all but disappeared after contact, wiped out physically by disease and abuse, and later, genetically and socially by miscegenation, and lastly, culturally, by the religious and political practices of the Europeans and their mixed progeny. Even in the regions where native peoples survived as corporate groups in their own greatly transformed communities, especially in the 'core' areas of Mesoamerica and the Andes, within two or three generations they were greatly reduced in number and politically and socially marginalized from the new centers of power. Thus, those who escaped the orbit of native communities but were still the most socially and economically proximate to these dispossessed peoples could be expected to distance themselves from them wherever possible. (1995:243) The term 'postcolonial' does not apply to those at the bottom end of this hierarchy, who are still 'at the far economic margins of the nation-state' so that nothing is 'post' about their colonization. On the other hand, those elites who won the wars of independence from Spain, Alva argues, 'were never colonial subjects' and they 'established their own nation-states in the image of the motherland, tinged by the local color of some precontact practices and symbols, framed by many imperial period adaptations and suffused with European ideals, practices and material objects' (1995:270). The elite creoles, writes another critic, Mary Louise Pratt, 'sought esthetic and ideological grounding as white Americans' and attempted to create 'an independent, decolonized American society and culture, while retaining European values and white supremacy' (1992:175). The quarrels of these Americans with colonial powers were radically different from anti-colonial struggles in parts of Africa or Asia and so, Alva concludes, they cannot be considered 'postcolonial' in the same sense.

It is true that the term 'postcolonialism' has become so heterogeneous and diffuse that it is impossible to satisfactorily describe what its study might entail. This difficulty is partly due to the inter-disciplinary nature of postcolonial studies which may range from literary analysis to research in the archives of colonial government, from the critique of medical texts to economic theory, and usually combine these and other areas. But it is also true that the newer critical languages are not merely 'jargon', even though it may sometimes appear that communication is not a priority for many of those who speak them. The continuing suspicion of academic discussions can often be traced to a reluctance to expand or change one's political and conceptual vocabulary. These languages have emerged from recent developments both in the social sciences and literary and linguistic studies, and therefore cannot simply be replaced by an everyday terminology."[2]**SITE S USES COOKIES**

"**Post-colonialism in literature** includes the study of theory and literature as it relates to the colonizer-colonized experience. Edward Said is the leading theorist in this field, with Chinua Achebe being one of its leading authors.

What Is Post-Colonialism?

In many works of literature, specifically those coming out of Africa, the Middle East, and the Indian subcontinent, we meet characters who are struggling with their identities in the wake of **colonization**, or the establishment of colonies in another nation. For example, the British had a colonial presence in India from the 1700s until India gained its independence in 1947. As you can imagine, the people of India, as well as the characters in Indian novels, must deal with the

[2] Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Ed. Routledge, London and New York, 1998, Ch. 1 Situating Colonial and Postcolonial Studies, pag 1-7

economic, political, and emotional effects that the British brought and left behind. This is true for literature that comes out of any colonized nation. In many cases, the literature stemming from these events is both emotional and political.
The post-colonial theorist enters these texts through a specific **critical lens**, or a specific way of reading a text. That critical lens, post-colonial theory or post-colonialism, asks the reader to analyze and explain the effects that colonization and **imperialism**, or the extension of power into other nations, have on people and nations.

Effects of Colonization
As mentioned, post-colonialism asks the reader to enter a text through the post-colonial lens. The chart will help you see how to approach a post-colonial reading of a text. As a reader, you would look for the effects of colonialism and how they are addressed through the plot, setting, and characters' actions.

Theory
Edward Said
Edward Said's book *Orientalism* in 1978 is considered the foundational work on which post-colonial theory developed. Said, then, could be considered the 'father' of post-colonialism. His work, including *Orientalism*, focused on exploring and questioning the **artificial boundaries**, or the stereotypical boundaries, that have been drawn between the East and West, specifically as they relate to the Middle East. In doing this, Said focused specifically on our stereotypes of Middle-Easterners; however, these same ideas can be extended to include how we view all 'others.' This is the 'us-other' mentality that many colonizers take with them into a new country. Such simple generalizations lead to misconceptions and miscommunications, which are often the basis of post-colonial analysis."[3]
"Since the 1980s, numerous novelists, dramatists, and poets have been marketed as postcolonial writers. **But what is postcolonial literature**? In the broadest terms, this category includes works that have a relationship to the subjugating forces of imperialism and colonial expansion. In short, postcolonial literature is that which has arisen primarily since the end of World War II from regions of the world undergoing decolonization. Works from such regions in the 20th and 21st centuries, such as the Indian subcontinent, Nigeria, South Africa, and numerous parts of the Caribbean, for example, might be described as postcolonial."[4]

Here are some **major key topics** found in **colonial and postcolonial literature**:

"**ABORIGINAL/INDIGENOUS PEOPLES**
Indigenous peoples are those 'born in a place or region' *(OED)*. The term 'aboriginal' was coined as early as 1667 to describe the indigenous inhabitants of places encountered by European explorers, adventurers or seamen. While the terms 'aboriginal' and 'aborigine' have been used from time to time to describe the indigenous inhabitants of many **settler colonies**, they are now most frequently used as a shortened form of 'Australian Aborigine' to describe the indigenous inhabitants of Australia. The adjective 'aboriginal' has been more frequently used as the generic noun in recent times, the term 'aborigine' being considered by many to be too burdened with derogatory associations. Furthermore, the feeling that the term fails to distinguish and discriminate among the great variety of peoples who were lumped together generically as 'aborigines' by the colonial white settlers has been resisted with the assertion of special, local terms for different peoples and/or language groups such as the use of South-Eastern Australian terms like Koori, Queensland terms such as Murri and Western Australian terms such as Nyoongah. So far, though, no single term has been accepted as a general term by all the various peoples concerned, and the generic term most

[3] https://study.com/academy/lesson/post-colonialism-in-literature-definition-theory-examples.html
[4] https://blog.bookstellyouwhy.com/a-brief-history-of-postcolonial-literature-part-i

frequently used for the descendants of all pre-colonial indigenes is 'Australian Aboriginal peoples'. In the Americas the term 'aborigines' gained currency as a generic term for indigenous peoples as it did in Australia. Terms such as 'Indian' and later 'Amerindian', which, like Aboriginal in Australia, accrued derogatory connotations, were employed by settler-invaders (and their descendants). In the twentieth century, terms generated by indigenous peoples themselves, such as 'First Nations', 'Native Americans' have replaced the older settler-invader nomenclatures. The term has also been, and is still used to describe the descendants of the earliest inhabitants of other regions, such as the 'orang asli' of Malaysia and Indonesian Borneo (Kalimantan) or the original inhabitants of the Indian sub-continent now referred to as the 'scheduled tribes' and Andaman Islanders."

CANNIBAL

This term for an eater of human flesh is of particular interest to postcolonial studies for its demonstration of the process by which an imperial Europe distinguishes itself from the subjects of its colonial expansion, while providing a moral justification for that expansion. The *OED* definition of 'cannibal' reads: 'A man (*esp*. a savage) that eats human flesh; a man-eater, an anthropophagite. Originally proper name of the man-eating Caribs of the Antilles' (Hulme 1986:16).This definition is itself a very good demonstration of two related features of colonial discourse: the separation of the 'civilized' and the 'savage', and the importance of the concept of cannibalism in cementing this distinction. To this day, cannibalism has remained the West's key representation of primitivism, even though its first recording, and indeed most subsequent examples, have been evidence of a rhetorical strategy of imperialism rather than evidence of an objective 'fact'. According to Peter Hulme, the first recording of the term 'cannibals' is found in Columbus' journal, where he writes that the local Arawaks regarded a particular island with great trepidation saying: that this land was very extensive and that in it were people who had one eye in the forehead, and others whom they called 'cannibals'. Of these last they showed great fear and when they saw that this course was being taken, they were speechless, he says, because these people ate them and because they were very warlike.

Quite apart from the questions surrounding the validity of this journal – 'a transcription of an abstract of a copy of a lost original'– Columbus' 'record' is far from being an observation that those people called 'cannibals' ate other people. It is a report of other people's words, spoken in a language of which he had no prior knowledge, and associated with the obviously dubious report of people with one eye in their forehead.

COLONIAL DISCOURSE

This is a term brought into currency by Edward Said who saw Foucault's notion of a **discourse** as valuable for describing that system within which that range of practices termed 'colonial' come into being. Said's *Orientalism*, which examined the ways in which colonial discourse operated as an instrument of power, initiated what came to be known as colonial discourse theory, that theory which, in the 1980s, saw colonial discourse as its field of study. The best known colonial discourse theorist, apart from Said, is Homi Bhabha, whose analysis posited certain disabling contradictions within colonial relationships, such as **hybridity**, **ambivalence** and **mimicry**, which revealed the inherent vulnerability of colonial discourse. Discourse, as Foucault theorizes it, is a system of statements within which the world can be known. It is the system by which dominant groups in society constitute the field of truth by imposing specific knowledge, disciplines and values upon dominated groups. As a social formation it works to constitute reality not only for the objects it appears to represent but also for the subjects who form the community on which it depends. Consequently, colonial discourse is the complex of signs and practices that organize social existence and social reproduction within colonial relationships. Colonial discourse is greatly implicated in ideas of the centrality of Europe, and thus in assumptions that have become characteristic of **modernity**: assumptions about history, language, literature and 'technology'. Colonial discourse is thus a system of statements that can be made about colonies and colonial peoples, about colonizing powers and about the relationship between these two. It is the system of

knowledge and beliefs about the world within which acts of colonization take place. Although it is generated within the society and cultures of the colonizers, it becomes that discourse within which the colonized may also come to see themselves. At the very least, it creates a deep conflict in the consciousness of the colonized because of its clash with other knowledge (and kinds of knowledge) about the world. Rules of inclusion and exclusion operate on the assumption of the superiority of the colonizer's culture, history, language, art, political structures, social conventions, and the assertion of the need for the colonized to be 'raised up' through colonial contact. In particular, colonial discourse hinges on notions of race that begin to emerge at the very advent of European imperialism. Through such distinctions it comes to represent the colonized, whatever the nature of their social structures and cultural histories, as 'primitive' and the colonizers as 'civilized'. Colonial discourse tends to exclude, of course, statements about the exploitation of the resources of the colonized, the political status accruing to colonizing powers, the importance to domestic politics of the development of an empire, all of which may be compelling reasons

COLONIALISM

The term colonialism is important in defining the specific form of cultural exploitation that developed with the expansion of Europe over the last 400 years. Although many earlier civilizations had colonies, and although they perceived their relations with them to be one of a central *imperium* in relation to a periphery of provincial, marginal and barbarian cultures, a number of crucial factors entered into the construction of the post-Renaissance practices of **imperialism**. Edward Said offers the following distinction: '"imperialism" means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan centre ruling a distant territory; "colonialism", which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory' (Said 1993: 8).

The scale and variety of colonial settlements generated by the expansion of European society after the Renaissance shows why the term colonialism has been seen to be a distinctive form of the more general ideology of imperialism. Although Said's formula, which uses 'imperialism' for the ideological force and 'colonialism' for the practice, is a generally useful distinction, European colonialism in the post-Renaissance world became a sufficiently specialized and historically specific form of imperial expansion to justify its current general usage as a distinctive kind of political ideology. The fact that European post-Renaissance colonial expansion was coterminous with the development of a modern capitalist system of economic exchange meant that the perception of the colonies as primarily established to provide raw materials for the burgeoning economies of the colonial powers was greatly strengthened and institutionalized. It also meant that the relation between the colonizer and colonized was locked into a rigid hierarchy of difference deeply resistant to fair and equitable exchanges, whether economic, cultural or social. In colonies where the subject people were of a different race, or where minority indigenous peoples existed, the ideology of race was also a crucial part of the construction and naturalization of an unequal form of intercultural relations. **Race** itself, with its accompanying racism and racial prejudice, was largely a product of the same post-Renaissance period, and a justification for the treatment of enslaved peoples after the development of the **slave** trade of the Atlantic Middle Passage from the late sixteenth century onwards. In such situations the idea of the colonial world became one of a people intrinsically inferior, not just outside history and civilization, but genetically pre-determined to inferiority. Their subjection was not just a matter of profit and convenience but also could be constructed as a natural state. The idea of the 'evolution of mankind' and the survival of the fittest 'race', in the crude application of Social Darwinism, went hand in hand with the doctrines of imperialism that evolved at the end of the nineteenth century. The sexist exclusivity of these discourses (man, mankind, etc.) demonstrated their ideological alliance with patriarchal practices, as numerous commentators have noted. As a result of these new formulations, colonization could be (re)presented as a virtuous and necessary 'civilizing' task involving education and paternalistic nurture. An example of this is Kipling's famous admonition to America in 1899 to 'Take up the White Man's Burden' after their war against Spain in the Philippines rather than follow their own anticolonial model and offer the Filipinos independence and nationhood (Kipling 1899:323–4). In

this period, and for these reasons, colonialism developed an ideology rooted in obfuscator justification, and its violent and essentially unjust processes became increasingly difficult to perceive behind a liberal smoke-screen of civilizing 'task', paternalistic 'development' and 'aid'. The development of such territorial designators as 'Protectorates', 'Trust Territories', 'Condominiums', etc. served to justify the continuing process of colonialism as well as to hide the fact that these territories were the displaced sites of increasingly violent struggles for markets and raw materials by the industrialized nations of the West.

In the case of the non-indigenous inhabitants of **settler colonies**, the idea of a cultural inferiority exceeded that of mere provincial gaucherie as race permeated even the construction of 'white' settlers. These were frequently characterized as having wholly degenerated ('**gonenative**') from contact with other races, as in the case of white Creoles in the West Indies (Brathwaite 1971), or, in the case of settler colonies such as Canada or Australia, as having developed specific limited colonial characteristics (physical prowess, sporting ability) but not others (cultural and social sophistication).The same practice of characterizing 'colonial' peoples by signifiers of naivety, of social and cultural provinciality and of originary taint ('Irishness', for example, was imported from the internal discriminations of Britain in the Victorian period to its colonialist constructions of both America and Australia) was a feature of English texts even as late as the early twentieth century. This was so even for Americans, despite independence and the radical shift in their own power position in the world at large after American industrialization in the late nineteenth century (see, for example, the presentation of Americans in such late nineteenth-century and early twentieth-century texts as Conan Doyle's Sherlock Holmes stories, or Shaw's *Man and Superman*). Thus the negative construction of self was as important a feature of self-representation for settler colonies as for colonies of occupation where race and the idea of an alien or decayed civilization were a feature of colonial discrimination. (Although Canada had achieved independent status in the 1870s and Australia became an independent Federation in 1900, the people of both these settler colonies retained many symbolic links that emphasized their continuing dependence on the imperial centre; thus, for example, Australians did not carry separate and distinctive national passports until 1946).

By the end of the nineteenth century, colonialism had developed into a system of a historical categorization in which certain societies and cultures were perceived as intrinsically inferior. In Britain, at least, and arguably elsewhere too, by the end of the nineteenth century, a domestic programme for the function of Empire could be clearly discerned, as Victorian society faced increasing internal dissension and division (Disraeli's 'Two Nations'). The doctrine of the New Imperialism was in many ways Disraeli's response to his perception that Britain was divided into two nations of rich and poor, industrial and non-industrial. Empire became the principal ideological unifier across class and other social divisions in Britain. It was to be the principal icon of national unity in the face of the widely perceived social threat of class unrest and revolution that had arisen in post-industrial British society. An **other** (the colonized) existed as a primary means of defining the colonizer and of creating a sense of unity beneath such differences as class and wealth and between the increasingly polarized life of the industrialized cities that developed the wealth and that of the traditional countryside to which its beneficiaries retreated or retired. The colonialist system permitted a notional idea of improvement for the colonized, via such metaphors as parent/child, tree/branch, etc., continued to receive both overt and covert support from the ex-colonial powers as well as from the newly emerging power of America throughout the period up to and even after the Second World War. Such policies of racial discrimination reached their nadir in South African apartheid, which had its roots in earlier colonial discriminatory policies (Davidson 1994). In the case of societies where the factor of race was less easily resolved by such internal discriminatory categorizations, the importance of racial discrimination was even more obvious. British India and European African colonies, for example, had to engage in a long and frequently bloody process of dissent, protest and rebellion to secure their independence. It is also significant that in those cases where European colonial powers held on longest, for example the Portuguese colonies, they were often able to do so and indeed were encouraged to do so by the degree to which their colonial governments were really only a front for a 'broader imperialism', as Amilcar Cabral himself noted.

Similarly, the nationalist government in South Africa was able to survive only because it was supported by the investment of those very countries who were supposedly opposed to the regime. Thus **colonialism**, far from disappearing as the century goes on, too often merely modified and developed into the **neo-colonialism** of the post-independence period.

COMMONWEALTH

Formerly the British Commonwealth of Nations, i.e. the political community constituted by the former British Empire and consisting of the United Kingdom, its dependencies and certain former colonies that are now sovereign nations.

COMMONWEALTH LITERATURE

Broadly, the literatures of the former British Empire and Commonwealth, including that of Britain. In practice, however, the term has generally been used to refer to the literatures (written in English) of colonies, former colonies (including India) and dependencies of Britain, excluding the literature of England. (The term has sometimes included literatures written in 'local' languages and oral performance; and it has been used to include the literatures of Wales, Scotland and Ireland.) The rise of the study of national literatures written in English (outside Britain) begins with the study of 'American' literature (i.e. the literature of the United States). But those literatures that came to be collectively studied as literatures of the Commonwealth were beginning to be considered within their own national contexts from the late 1940s onwards. However, the concept of 'Commonwealth Literature' as a separate disciplinary area within English studies began in the early 1960s in both the United States and England. In the United States it was formulated as the study of literatures written in a 'world' language in Joseph Jones' *Terranglia: The Case for English as a World Literature* (1965), and as Commonwealth literature in A.L. McLeod's *The CommonwealthPen* (1961), a work dedicated to R.G. Howarth whose comparative grounding in South African and Australian literatures had proved inspirational for a number of early Commonwealth Literature scholars. The journal *World Literature Written in English* began in 1966 and was appearing regularly by 1971; its precursor, the *CBC Newsletter*, was published from 1962 to 1966; a division of the MLA (ethnocentrically entitled 'World Literatures in English outside the United States and Britain') was constituted in the early 1960s. In England the first international Commonwealth Literature Conference was held in Leeds in 1964 and the Association for Commonwealth Literature and Language Studies formed. (The Leeds meeting followed conferences held at Makerere, Uganda, on the role of English as an overseas language, and at Cambridge, England, on the teaching of English literature overseas). *The Journal of Commonwealth Literature* began in 1965 and the third major journal devoted exclusively to theory and criticism of commonwealth literatures (*Kunapipi*) was published in 1979 (the journal subsequently became a leading journal in establishing the shift to the use of the term post-colonial literatures). Contemporary post-colonial studies represent the intersection of Commonwealth literary studies and what is usually now referred to as '**colonial discourse** theory'. As Peter Hulme notes in his essay 'Subversive Archipelagoes' (1989), colonial discourse is 'a formulation of recent currency which can perhaps be best understood as designating a conceptual area first marked out by Edward Said's *Orientalism*' although, as Hulme notes, 'much of the work in the area published after *Orientalism* obviously had its genesis long before'. Like *Orientalism*, which established future developmental lines for colonial discourse theory, the papers delivered at the 1964 Leeds Conference, in particular D.E.S. Maxwell's 'Landscape and Theme', set some of the terms that dominated Commonwealth post-colonial criticism and theory for the next decade. But much that happened at Leeds had already been determined by the growth of nationalist (literary) movements and traditions of cultural critique in Commonwealth countries, a growth based on an understanding of the both deliberate and adventitious uses of English literature as a means of colonialist control throughout Britain's former empire. In the 1960s, the initiation of American literature courses in a number of Commonwealth universities, together with the rise of nationalist cultural sentiment, destabilized both the hitherto unquestioned centrality of British literature in English Department curricula and the grounds on which much of that study was based, particularly the notion of 'literary universality'. The Leeds Conference and the 1960s questioning of such

Anglo-centric assumptions could themselves also be traced to a history of colonial (and racial) resistance and critique, of which the negritude movement of the 1930s and 1940s is a prominent example. Commonwealth post-colonial critics, less engaged by Continental philosophies than colonial discourse theorists, initially concentrated their energies on rendering creative writing in English in Commonwealth countries visible within a discipline of literary studies whose assumptions, bases and power were deeply and almost exclusively invested in the literatures of England (or at best the United Kingdom). In fighting for the recognition of post-colonial Commonwealth writing within academies whose roots and continuing power depended on the persisting cultural and/or political centrality of the imperium, and in a discipline whose manner and subject matter were the focal signs and symbols of that power – British literature and its teaching constantly reified, replayed and reinvested the colonial relation – nationalist critics were forced to conduct their guerrilla war within the terms and framework of an English literary critical practice. In so doing they initially adopted the tenets of Leavisite and/or New Criticism, reading post-colonial texts within a broadly Euro-modernist tradition, but one whose increasing and inevitable erosion was ensured by the anti-colonial pressures of the literary texts themselves. Forced from this New
Critical hermeticism into a socio-cultural specificity by such local anticolonial pressures, Commonwealth post-colonialism increasingly took on a localized orientation *and* a more generally theoretical one, bringing it closer to the concerns of what would become its developing
'sister' stream, colonial discourse theory. Commonwealth post-colonialism remains primarily committed to the literary text, even though it has increasingly turned as well to imperial documents and the discourse of empire, and it has remained, following the Leeds Conference, both predominantly nation-based and determinedly comparative in its practice. Tending increasingly during the 1970s to the anti-colonial, it challenged the centrality of English values and the English canon, and raised the important issue of the continuing interpolative effects of English literary education. Such anti-colonialist arguments were necessarily accompanied by calls for the institutional introduction of national or regional literatures. Most significantly, in terms of future debate within the field, it retained its historical basis in the institutions and practices of British colonialism (and in resistance to these), continuing to include the study of the settler colonies as being crucial for the understanding of imperialism, resistance and the post-colonial. The more broadly post-structuralism or colonial discourse theory stream, by contrast, with its basis in European philosophy and politics has generally been less interested in contemporary writing by the formerly colonized and the politics of anti-colonial pedagogy within the academies. It has been considerably less focused on creative writing (with the exception of British imperial works). Above all, perhaps, on the basis of its philosophical groundings, it has rejected the national as a kind of 'false consciousness', thereby bringing it into conflict with the Commonwealth Literature stream, much of whose important early anti-colonial work was necessarily grounded in the national as a decolonizing counter to both pre- and post-independence Anglo-interpellation."[5]

CONCLUSIONS:

"The experience of colonization and the challenges of a post-colonial world have produced an explosion of new writing in English. This diverse and powerful body of literature has established a specific practice of post-colonial writing in cultures as various as India, Australia, the West Indies and Canada, and has challenged both the traditional canon and dominant ideas of literature and culture."[6]

BIBLIOGRAPHY

[5] Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Hellen Tiffin, ***Post-Colonial Studies The Key Concepts***, Ed. Routledge, Taylor &Francis Group, 2007, Ch. Post Colonial.
[6] https://books.google.ro/books/about/The_Empire_Writes_Back.html?id=jbWfXUBmK_AC&redir_esc=y

BOOKS:

Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Ed. Routledge, London and New York, 1998.
Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Hellen Tiffin, ***Post-Colonial Studies The Key Concepts***, Ed. Routledge, Taylor &Francis Group, 2007.

ELECTRONIC SOURCES:

https://books.google.ro/books/about/The_Empire_Writes_Back.html?id=jbWfXUBmK_AC&redir_esc=y
https://study.com/academy/lesson/post-colonialism-in-literature-definition-theory-examples.html
https://blog.bookstellyouwhy.com/a-brief-history-of-postcolonial-literature-part-i

THE REMEDIATION OF SHAKESPEARE'S HAMLET IN EUROPEAN OPERA

Alina Bottez
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: This study looks at Shakespeare's Hamlet as a fruitful source for what Bolter and Grusin have called remediation: new media achieve their cultural significance by paying homage to, and refashioning, earlier media. The Bard's play is compared with several operas it has inspired transnationally, signed by Franco Faccio, Ambroise Thomas, Humphrey Searle, and Pascal Bentoiu. It shows how the rigours of the operatic tradition imposed various transformations from spoken to sung language, entailing a dramatic metamorphosis which results in the alteration or downright rewriting of the plot, and the reduction of the number of acts and characters.
Other central issues tackled in this article are translation and bowdlerising in the libretto. The cultural and historical context (namely the requirements of the Scapigliatura, grand opéra, French theatre, Catholicism or the communist regime) is analysed as a major factor in the adaptation.
Thematically, violence, oblivion, insanity, usurpation, incest, and adultery are discussed across their remediation with reference to critics such as Hugo, Derrida, Greenblatt, Sinfield, Roux, Hibbard or Schmidgall.
Music can increase dramatic tension and character outline through tonal structure, rhythm, timbre or vocal virtuosity. Thus, this study analyses the entwinement between dramatic warp and musical invention that generates the new metamorphosed works, which, fashioned by national identity, subsequently engage in intercultural dialogue.

Keywords: Shakespeare, Remediation, Adaptation, Opera, Transmedial

It is quite probable that *Hamlet* is the literary work that has aroused the greatest number of pages of critical analysis. "Other works of the human mind equal *Hamlet*; none surpasses it" (Hugo1919, 2). For all the innumerable contradicting, even conflicting opinions on Shakespeare's masterpiece, this assertion by Victor Hugo, at least, comes close to being unanimously embraced.
The intriguing question, therefore, is what turns *Hamlet* into such a magnet. A rash answer would be that there are many reasons, impossible to enumerate and dissect. But if we were to look for one single, unifying explanation, it would have to be its utter otherness. The very fabric of the play is woven out of various planes of otherness. With time, the gradual emergence of new genres and media has led to a veritable metamorphosis of the Bard's plays into yet countless forms of otherness. Adaptation triggers the transnational migration of Shakespeare's significances towards the new works, which thus engage in an intercultural dialogue with their original sources.

This paper looks at Shakespeare's *Hamlet* as a fruitful source for what Bolter and Grusin have called remediation: new media achieve their cultural significance by paying homage to, and refashioning, earlier media.

The first operatic adaptation of the veteran Elizabethan masterpiece was Saverio Mercadante's 1822 *Amleto*, which has yet to be restituted to the audience, as so far it has not been revived on stage or in a recording. However, Franco Faccio's homonymous score, written in 1865 and revised in 1871, was more fortunate, as it was brought back into the limelight in 2014, no doubt due to the quality of the brilliant and innovative libretto signed by the then young poet Arrigo Boito, who was to become arguably the greatest librettist in history. Both Faccio and Boito were ardent members of the Scapigliati (The Dishevelled), a hot-headed group who initiated an artistic movement that developed in Italy after the Risorgimento – the struggle to unite all the Italian states into one (1815-1871). Their aim was to rejuvenate Italian culture, and they underwent the influence of German Romanticism (Heine, Jean Paul and E. T. A. Hoffmann), French bohemians (Théophile

Gautier and Gérard de Nerval) and especially the writers attracted by the eerie and outrageous – Charles Baudelaire and Edgar Allan Poe. This avant-garde group strove to erase the differences between art and life, and therefore led a bohemian existence. Olaf A. Schmitt, on the other hand, claims they wanted to root all art in real life (2016, 21), which makes them the forerunners of Verismo. They wanted to unite several art forms into one, and they all practised more than one, being not only poets, novelists or playwrights, but also painters and sculptors (Schmitt 2016, 21). Corresponding to the German Idealists, the French Symbolists, the English Romantics and the American Transcendentalists, they are considered to be the forerunners of Decadentism, Symbolism, and the Italian Poeti Crepuscolari (of the 1920's and 30's).

Amleto is one of the only three Scapigliatura operas that were ever written. The metamorphosis that the Scapigliati intended to operate on contemporary Italian opera mainly regarded the inextricable connection between text and music that Wagner had introduced, all the while however preserving a deeply patriotic vein in their works, as both Faccio and Boito had joined Garibaldi in his mission. Boito meditated profoundly upon the problems inherent to libretti and, in 1864, came up with an article for the short-lived journal that he founded, *Figaro*, in which he proposed a reform based upon four principles:

- The complete obliteration of *formula*
- The creation of *form*
- The actualisation of the vastest tonal and rhythmic development possible
- The supreme incarnation of the drama

Musically, the Scapigliati intended to renovate opera-writing, which they considered to be vetust. After the premiere of Faccio's *I profughifiamminghi* (*The Flemish Refugees*), at La Scala in Milan in 1863, Boito recited his poem "All'arte italiana – Ode saffica col bicchierealla mano"("To Italian Art – Sapphic Ode Recited Glass in Hand"), which hailed Faccio for "purifying the altar of Italian opera now besmirched like the walls of a brothel" (*Forse già nacque chi sovra l'altare / Rizzeràl'arte, verecondo e puro, / Su quell'altar bruttato comeun muro / Di lupanare* – qtd. in Anderson). As Keith Anderson relates, Verdi found these lines to be offensively directed at him, as no doubt they were, and only Ricordi's tact managed to reconcile the two subsequently.

This metamorphosis was not unlike the earlier *Sturm und Drang* in Germany. Thus, Faccio's music is almost constantly intense, dark, ominous, and fiery. The humour that relaxes the tension here and there in Shakespeare's play is almost completely absent.

Boito's text is not a mere translation of Shakespeare's, but an inspired adaptation, even if certain scenes are extremely faithful to the original. Naturally, the passage from spoken to sung language entails a radical abbreviation of the text and reduction of the cast. Voltimand, Cornelius, Rosencrantz, Guildenstern, Osric, Barnardo, Francisco, Reynaldo, Fortinbras, the English ambassadors and one of the grave diggers are eliminated.

The opera starts with Claudio praising himself, and indeed the whole opera will witness this character's penchant for self-aggrandisement. Laerte's part also undergoes a metamorphosis, as during the first half of the opera he behaves like a Court Fool and Claudio's yesman, seemingly engaged in an ongoing drinking song, taking over the only comic touches in the play. Only after his father's death and his return from France does he assume a sober stance. Thus, Boito feels the need to endow this character with a sense of maturing and evolution, as well as a tragic dimension that are absent in the play.

The lively waltz intoned by the whole court creates a vivid auditory image of the betrayal of Old King Hamlet, an image of oblivion and decadence.

Another alteration that occurs is that it is Ophelia who sings the "Doubt that the stars are fire" quatrain, which is extended in the opera and, enriched with many other analogies, turns into a short aria. In the first part of the play, Ophelia is a happy excited girl in love, much bolder and more forward that in Shakespeare's play, who dances with the players. It is rejection and *de*jection that subdue her, and it is disaster and humiliation that ruin her sanity. As in her brother's case, the contrast between before and after is very strong.

Claudio asserts that Hamlet should praise the dead and cry for them, a paradox that seems to be an instance of proto-Doublethink.

When Hamlet confronts the old king's ghost, he calls it "father". The other appellations – Hamlet, king and royal Dane – are omitted in order to suggest that parenthood is the only important capacity held by the spectre in the prince's current view.

A significant shift in the perspective upon religion and faith is operated, as the Catholic composer and librettist make Amleto, Orazio and Marcello pray for the ghost together and intone *De profundis clamavi* – Psalm 130 of the Penitential Psalms. Likewise, in the exquisite dramatic duet between Amleto and Ophelia in the "nunnery" scene, Hamlet keeps telling her "Prega per me" ("Pray for me", Boito 2016), an adaptation of the line "Nymph, in thy orisons / Be all my sins remember'd" (III.1.90-91). The obsessive iteration, however, changes the weight of the idea and, as always with Hamlet, it is impossible to say when he crosses the line from tongue-in-cheek irony to sober seriousness. Thus, Ophelia's conclusion – "God save him!" (Boito 2016) – comes as a seamless logical conclusion.

In a slightly changed scene order, Polonius announces the arrival of the... singers (!), not of the actors, as this is a remediation: an opera, not a play.

The Mousetrap (*La Trappola*) – is written in a style that echoes in turn the cast-iron clichés of Baroque and bel canto opera, such as the edulcorated introduction of the harp. Hearing it, Amleto exclaims: "This style smells of mould; it will bore us" (Boito 2016). In light of the Scapigliatura's aims and the conflict between generations, this may be taken as a meta-operatic reference, harking back to Boito's previously mentioned attack on vetust opera.

Act III continues the shift of perspective upon religion, as Claudio, in his fit of remorse after the shock of the revealing performance, says the Lord's Prayer, whose lines are interspersed with asides in a powerful aria. Faccio and Boito's characters are the twelfth century Catholic figures of the Scandinavian legend, not Shakespeare's protestant Elizabethan ones. Paraphrasing the line "And forgive us our debts / As we forgive our debtors", Claudio sings: "Forgive this wicked one his sins / Just as he forgives his attacker" (Boito 2016). Horrified, he realises that he has prophesied his own death, thus proving to have a prophetic soul too, just as Hamlet does.

In the trio of the closet scene, Hamlet has a chilling mocking laughter. After this scene, Gertrude needs an aria, as she is at this point the only principal without one. This is entirely Boito's contribution, like the "Credo" in Verdi's *Otello*, and it might be the greatest change in this opera. These are the lines that she secretly addresses to her son in her mind: "At last I defend myself against malicious scorn, **you monster**! / You have extinguished the mercy of a mother's heart, **you madman**!You have **feigned** delirium and seizures, but **my** fury is **real!**" (Thus, she sees through Hamlet's act.) "Be warned, **liar** who has invoked phantoms and ghosts" (Boito 2016). After this fit of rage, however, she repents: "I am guilty, for I have robbed a son of his father and his throne. I am not a mother. Come, kill me, I forgive you!" (Boito 2016) At first sight, this excerpt seems to simplify the relationship between mother and son. But if we take a closer look, in fact it is impossible to know from these lines whether she has conspired to have her husband killed or not, a use of ambiguity that is entirely worthy of Shakespeare. Boito borrows the Bard's methods in order to thwart any attempt at clarity, as this outburst might be an acknowledgement of her involvement in the murder just as well as mere regret at her less than honourable marriage to Claudius, which has resulted in the usurpation of her son's throne.

After the tension of this dark dramatic aria, the beautiful lyrical prelude is a welcome variation, making way for Laerte's revolt and Ophelia's mad scene – a favourite element of Italian operatic convention. Her song does not follow Shakespeare's text exactly, but it is however very close. Nevertheless, all the bawdiness is gone, bowdlerised by a prudish Catholic nineteenth century unwritten rule of opera. At the end of her ravings she cries Amleto's name and reminisces about his recent cruelty to her. The final vocalisas of the aria imitate the waves, and she ends with a trill, which depicts her drowning.

The grave digger sings an unaccompanied modal tune that suggests the folk melos. The funeral scene and that of the duel follow the outline of Shakespeare's play faithfully, but the political

dimension of the play is not taken over, and neither is the comparison between Hamlet and Fortinbras. The last word of the play is "Betrayal!" and Orazio is left to tell the story.

Apparently, what was perceived as the innovative character of the opera had a strong impact upon the audience:

After the premiere, Alberto Mazzucato, one of Faccio's conservatoire professors, wrote to Faccio's teacher Stefano Ronchetti-Monteviti: "the listeners (...) were highly surprised at the truth of its conception, the newness of form, the passion of the melodies, the ensemble harmony, and (...) the robust skill that dominates the whole score." (qtd. in Barrese)

When he heard about the premiere, Giuseppe Verdi wrote to librettist Francesco Maria Piave, saying that "if Faccio[1] succeeds, I am sincerely happy; others will perhaps not believe this; but [unlike] others; you know me and you know that I either keep quiet or say what I feel" (qtd. in Phillips-Matz 1993, 475).

As far as the libretto is concerned, Philip Gossett asserts that "Boito was a genius at turning an intractable play into a possible libretto (...). This was not a simple matter with *Hamlet*, Shakespeare's longest play", but he succeeded brilliantly.

With *Amleto*,Faccio and Boito did not succeed in revolutionising the opera genre and creating "the art of the future", as they had intended. In fact, the opera is positively Verdian. But they definitely wrought a profound and insightful adaptation of Shakespeare's play in which valuable music greatly enhances the dramatic structure of the text.

***

Michel Carré and Jules Barbier's libretto to *Hamlet* by Ambroise Thomas (1868) is a clear illustration of the proverbial saying *traduttore – traditore*.

Emmanuel Chabrier bitingly and sarcastically asserted: "There is good music, there is bad music and there is… Ambroise Thomas" (qtd. in Masson 1996, 7, my translation). In *Opera or drama?* Elisabeth Rogeboz-Malfroy asserts:

The answer is more complex: indeed, and at a time when musical France is shaken by Wagnerism, Ambroise Thomas presents, with *Hamlet*, a synthesis of styles – Italian and French – in lyrical art. The Italian influence is situated at the level of the vocal writing (…). As to the specifically French aspects, they are both traditional and innovative. (…) Berlioz's influence brings a new wind, which makes itself felt in the orchestration, characterised by the use of Adolphe Sax's instruments, which were new at the time.

In general, however, the musical discourse and the orchestration follow the warp of the libretto and vary according to the psychological state of the characters.

(Rogeboz-Malfroy 1994, 234, my translation)

With a libretto inspired from the translation of Alexandre Dumas, Père, Thomas's *Hamlet* is subjected to the conventions of *grand opéra* and of classical theatre in the Hexagon. Beside the five-act structure, little is preserved. Fortinbras, Voltimand, Cornelius, Rosencrantz, Guildenstern, Osric, Bernardo, Francisco, Reynaldo, the English Ambassadors and the Clowns exit the list of *dramatis personae*. The initial sentinel scene is eliminated and the opera opens in the hall of the throne. Subsequently, Horatio and Marcellus inform the Chorus of the ghost's appearance, and it is their duty to pass the news on to Hamlet! But for some mysterious reason they do not, and the task falls upon Horatio and Marcellus.

In a more bellicose disposition than his dramatic counterpart, the Laertes of the opera leaves to fight for his country in Norway rather than return to school in France. Unexpectedly, he entrusts his sister to Hamlet, and the centre of gravity changes: the French version of the prince is much more concerned with love than with the revenge enjoined by his father's ghost.

Just like Boito, Carré and Barbier skip Polonius's advice list, which would nevertheless provide good material for an aria. Polonius's whole part is considerably reduced and to the public's surprise he does not die, but takes part in his daughter's funeral procession!

[1] Faccio was one of the main conductors of Verdi's operas.

The religious context in France Catholicises the Ghost, and the line "A divine force is snatching me from the flames below" (Carré and Barbier, my translation) clearly indicates Hell, not Purgatory. Simplifying the Shakespearean uncertainty, Hamlet addresses it here as "infernal spectre!" (Carré and Barbier, my translation) However he subsequently baffles the audience by making the nonsensical assertion that the ghost's will is holy and his memory pious.
The text is rather ambiguous, but the implication is that Gertrude committed adultery before her first husband's death. Another equally significant alteration is that Claudius pours the poison upon the sleeping king's **lip**, thus completely annihilating the symbolic metaphor of venomous words dropped into the ear.

Gertrude's character might be the one that undergoes the greatest changes in the libretto, just like her relationship with Ophelia. In a duet between the two female principals, the young girl complains about Hamlet's distant aloofness and states she intends to retreat to a nunnery! The pun between convent and brothel is impossible though, due to the translation into French. Gertrude begs her future daughter-in-law not to act upon this intention, as she sees the last hope for her son in her.

In another duet sung by Gertrude, this time with Claudius, the spouses discuss Hamlet's insanity. Gertrude tells her husband she fears that the prince has discovered the truth, and thus it becomes apparent that she was an accomplice in the old king's murder. The ensemble turns into a trio when Hamlet enters and announces the actors' arrival at court. There ensues a completely misplaced, absurd drinking song intoned by the prince, and if the baritone cast in this part has any sense of discernment, he will strip this song of all its typical cheer, filling it with dark forebodings despite the flamboyant quality of the music in B flat major.

The play within a play (*The Mouse Trap*) is performed exclusively as ballet and pantomime. Ballet was a prerequisite of the Paris Opera House and thus triggered this transmedial metamorphosis (theatre into ballet) within a transmedial metamorphosis (theatre into opera)!

The scene of Claudius' prayer occasions yet another significant departure from the original play. The guilt-ridden king seems to see his brother's spectre and, terrified, calls for Polonius's help! Hidden behind the arras, Hamlet therefore realises that Polonius was also part of the murderous plot.

In another trio, Gertrude breaks the news to her son that King Claudius has settled the date of the prince's wedding with Ophelia. But beholding his wife-to-be, Hamlet can only see the traitor's offspring in her. Love can no longer be possible between them, and he sends her to a nunnery, a wish that she had already voiced in her duet with the Queen and which he seems to graciously grant.

Alone with Gertrude, Hamlet accuses her of having murdered his father. Dismay and guilt make her temporarily slip into insanity – an age-long bel canto convention that has already been mentioned. In Thomas'*Hamlet* there are no less than three mad-scenes, if we include the drinking song. Gertrude implores Hamlet to spare her life and the Ghost makes his entrance and reminds Hamlet that she is not to be harmed.

Ophelia only loses her mind because Hamlet no longer loves her. Polonius' death by the prince's sword is not a reason anymore, as her father is alive and unscathed. The text is bowdlerised of all bawdy allusion in accordance with the impositions of the Catholic denomination and the decorous nineteenth century theatre tradition in France. She claims to be married to Hamlet and not forgotten by him. The text of the aria is not Shakespeare's original. This purged image of a blissful wedded couple is followed by the reprise of the "Doubt that the stars are fire" motif (already intoned in the Act 1 duet) and by Ophelia's drowning. Unhappy love, insanity, suicide, and violent death are revered operatic conventions. Nevertheless, in spite of what might be perceived as clichés, this aria is a masterpiece from a musical point of view.

In the last act, opened by the gravediggers' unavoidable drinking song, Hamlet apparently knows that Ophelia has lost her mind. Her brother makes his entrance and reproves the prince for her grief and ensuing madness. Out of guilt, Hamlet reluctantly accepts to fight Laertes in a duel that takes place then and there, leaving the prince wounded. A funeral convoy is drawing near, but neither duellist appears to know who has died. Polonius, the King, the Queen and the Ghost are all

present. Amid this distraction, Hamlet remembers his oath of revenge and the Ghost reprimands him for his procrastination. Prodded by this incentive, the prince impulsively kills his uncle. The whole party exclaims in horror: "The King!" While Hamlet clarifies: "No, my father's murderer!" (Carré and Barbier, my translation) Obviously disapproving of the exasperating hesitation and tardiness of Shakespeare's character, the librettists make justice efficiently, revealing both Claudius's guilt and Hamlet's revenge to the people of Denmark. The Ghost declares the murder avenged and demands that Gertrude be dispatched to a convent (which appears to be a handy and popular solution to all woes). Claudius is equally obliging and does not fail to specify that he is dying damned, while Gertrude asks for the Lord's forgiveness. The Ghost majestically urges Hamlet: "Live for your people. God himself is crowning you!" (Carré and Barbier, my translation)
This is Alexandre Dumas' 1847 version of the ending, which announces Hamlet as the future monarch of Denmark. According to John Pemble, he should not die the same death as the others, as he is not equally guilty (2005, 111). A pile of corpses on stage would create "the most unpleasant effect." Since the Ghost is present at the beginning of the play, for the sake of symmetry he must perforce appear at the end" (Pemble 2005, 111). However, the outrage of the English audience induced Thomas to write an alternative ending, from which the Ghost is absent. Heartbroken by Ophelia's death, in this version Hamlet kills Claudius and then himself.

This analysis of Thomas's opera demonstrates the impact of tradition and convention in the process of translation and remediation. Violent death on stage and bawdiness were banned from the French theatre. Vocal balance between high and low timbres also triggered the enhancement or reduction of various parts. The numerous strategies of alteration result in a great metamorphosis, sometimes not rewriting as much as replacing Shakespeare's original.

***

One hundred years later, Europe saw the advent of no less than *three* operas inspired from *Hamlet*: English composer Humphrey Searle and Hungarian composer Sándor Szokolay completed their respective works in 1968, while Romanian composerPascal Bentoiu[2] completed his[3]in 1969. We cannot know if the fact that operatic *Hamlets* mushroomed in the years of the sexual revolution is significant, but there may have been a hunger for the Freudian connotations of the text.
Unfortunately there is no published score, libretto or recording of Szokolay's opera, so an extensive analysis of this work is not possible at this time.

Searle wrote his own libretto, which uses Shakespeare's actual text – a unique advantage provided by the English language of the opera. Thus there is no process of adaptation, but merely of abridgment, which is very cleverly done. However, the whole score is discursive, recitative-like, monotonous, lustreless and difficult to palate. The author has clearly internalised Wagner's lesson of continuous musical flow, as there are no arias, duos, or other ensembles. There are rare overlapping lines, but characters mostly take turns in singing.

This opera is the only *Hamlet* adaptation discussed in this study that preserves the characters of Rosencrantz and Guildenstern. Interestingly, when they are in contact with Claudius, they only sing the same lines together so that their lack of individuality should be stressed. When they talk to Hamlet, however, they take turns and become separable, being more "themselves" with their own friend. Sándor Szokolay also preserves these characters, but the voyage to England does not take place, as a messenger brings the news that Hamlet has decided not to go! Searle, however, does the opposite: he shows on stage the scene of Hamlet's switching the letters carried by Rosencrantz and Guildenstern, which is only reported in the play (Kingsbury). The 1999 rock opera by Czech

[2] Romanian composer and musicologist Pascal Bentoiu, born in 1927, died four hundred years after Shakespeare, on 21 February 2016.

[3]At the beginning of the 1980's a performance of the opera was masterfully filmed by the Romanian Television with three cameras. But as tapes were scarce during the communist regime, TV crews would reuse them and help themselves to expendable ones – such as opera shows – in order to shoot political programmes. Therefore, unfortunately, this priceless video testimony is gone and only two audio variants are extant – a studio recording (conducted by Erich Bergel) and a live one from a concert (conducted by Cristian Mandeal).

composer Janek Ledecký[4] also discards the two minor characters and their witless compliance with Claudius's murderous plot.

The introduction to Searle's opera and to the platform scene is eerie, mysterious and ominous, and Searle introduces a wordless male chorus to enhance the spooky effect. An astute detail is that the orchestration includes brass and percussion instruments whenever trumpet flourish and drums are mentioned in the text, and at the end of Hamlet's first encounter with the Ghost it suggests the cock's crowing.

In the play within the play, the actors must sing *rhetorically* according to the directions in the score. Their music thus bears the weight of repeated notes, and there is no melody whatsoever.
All the important scenes are preserved except for Polonius's list of advice to his son, which all composers seem to have been averse to. The scenes are not connected organically, but through short interludes.

Searle's libretto is not an instance of metamorphosis, especially because he has the unique advantage of using Shakespeare's own English words. The opera, however, is a remediation, therefore a transmedial metamorphosis, albeit not an enduring, memorable one, due to its discursive, non-melodic score.

***

Romanian composerPascal Bentoiu wrote his own libretto, which he described thus:
It is (…) not Shakespeare's play; it is only inspired from the famous tragedy, which it re-pencils – to musical ends – in a much simplified form. The great themes remain, but denuded, stripped of poetry, almost abstract. The music attempts to re-create – if it can – the poetry, the psychological depth, the dramatic vehemence, the human and philosophical significance. The author therefore proposes *not* illustrative music to *Hamlet*, but a *musical* drama that constitutes a contemporary interpretation of the Shakespearean theme. (Bentoiu[5] 1975, "Cuvântul autorului", 7)

Bentoiu is quite faithful to both the spirit and the text of Shakespeare's play. However, he further defines his process of adaptation:

Opera is in no way the musical illustration of a text, but – in a performance – the visualisation of a complex musical structure which is in its turn based upon a literary and dramatic structure. And the libretto cannot be regarded as a theatre play, but as a necessary foundation that determines to a large extent the big picture of the future musical construction. (Bentoiu 1975, "Cuvântul autorului", 7)

The text of the libretto thus translates the meanings of the original play into the language of the audience. Shakespeare's works have long been transformed so as to serve political ends, as attacks or propaganda, or as subterfuge and aesthetic surviving kit. Directors, actors, and audience have all been drawing on Shakespeare to externalise their traumas and aspirations.
But this was not Bentoiu's way to operate his remediation and turn *Hamlet* into a Romanian opera, but the timeframe and the space in which he created it stamped it as such. The libretto is written in Romanian, and to this local colour he added a multitude of social, historical, and cultural elements. The historical influence was the harsh reality of the communist regime. Thus the scene in which Claudius is praying and the prince refrains from killing him lest he should be redeemed (III, 3, 35-72) is suppressed altogether, since religion was banned by communist ideology. Consequently, the act of praying could not be represented on stage, the idea of afterlife was denied, sin was reinterpreted in terms of moral trespassing or infringement of the law, while the possibility of a merciful God that might save souls was out of the question. No composer or librettist would have been allowed to include such a scene in their work during the communist age; it had to be eliminated.

[4] Janek Ledeckýis one of the most popular pop stars in the Czech Republic. He wrote the music, book and original Czech lyrics for *Hamlet*. He has recently finished his new musical *Iago* based on Shakespeare's *Othello*.
[5] All quotations from Bentoiu are in my translation.

Likewise, Bentoiu purged Ophelia's ravings of all bawdy allusion, since socialist censorship was bound to bowdlerise all unwholesome lack of decorum. Art was meant to teach and educate, and sexual innuendo on stage was not a good example for the masses, even if uttered by a deranged damsel. Besides, decades of censorship had succeeded in rendering the audience quite shy, prudish and sensitive. Therefore, those marks of loose morality of the rotten West and of an unfortunate society ruled by despotic monarchy had to go.

But if Bentoiu's opera is neither implicitly not explicitly anti-communist, it is nevertheless touchingly Romanian. A small detail appears as early as the beginning of the text in the prince's formula addressed to the Ghost: "Hamlet-King-Father" (Bentoiu 1975, Libretto, 11. The national demarcation present in the play – Dane (I, 4, 24) – is left out, which immediately suggests the universality of the play, in no way connected to Denmark. This technique is very close to Shakespeare's, as he used cultural matter from all ethnicities so that subsequently he should steer it towards English significances. In *Hamlet* he reveals the political and social hollowness of Denmark only to ironically imply he is portraying England: "My tables – meet it is I set it down / That one may smile, and smile, and be a villain. / At least I'm sure it may be so in Denmark" (I, 5, 108-110). It is not in the state of Denmark (I, 4, 65), but in that of England that something is rotten.

In Bentoiu's opera, it is in Romania that something is amiss, a covert allusion to the rottenness of the "king". Romanianness is conveyed at the most direct, emotional level, not through text, but through music. At the very beginning of the score, the wordless *a cappella* Prologue written for chorus in a modal, not tonal, sonority is influenced by Byzantine music, even if it includes women[6]). This*Hamlet* is therefore more oriental, bearing the stamp of the Greek Orthodox rite. The minor mode and slow tempo of the Prologue make it similar to a dirge, often heard in the church choirs intoned at Easter.

This opera is also quite innovative. On the one hand, the tenor who sings the part of the Ghost also interprets prince Hamlet's role. The voice of the Ghost is pre-recorded on magnetic tape and the audience hears it either alternately or superposed to the orchestra and singers performing live. This effect is not only modern technologically, but it makes an organic connection between sound and the psychological fibre of these roles. The two Hamlets, strongly connected by their genetic bond and by the succession to the throne of Denmark, have identical voices. Their common vocal timbre symbolises their ties by blood, volition, intent, and righteousness. Cancelling the obstacles of generation and death, they meet at the level of vocal sound. The volume of their voices differs however, and the supernatural element is enhanced by loudspeakers, which marks the strange and sinister quality of the spectre.

On the other hand, the Ghost is merely a vocal presence without visual substantiation[7]. If we associate this idea with the vocal identity of the father and son, it becomes very possible that the apparition should be simply just a product of Hamlet's insanity.

Another detail is quite important to the musical depiction of the Ghost[8]: the tenor's voice is constantly accompanied by the organ, which confers a sacred sonority to all its interventions. Moreover, the organ is associated with Catholic church music. Thus, if the choruses sound Orthodox, the Western fibre of the play is subliminally conveyed through this allusion.

The opera presents another significant point of divergence from the original. The closet scene of the argument between Hamlet and Gertrude and of Polonius's death is represented only as pantomime here. There is no singing and no text, and the action is conveyed both visually by the singers' acting and the light effects, and aurally through the orchestra. The appearance of the spectre is stressed by dim light and a pre-recorded organ score that is once again connected with sacred music (which also provides a threnody for Polonius), and the scene ends in a slow blackout. During this blackout, the audience hears a percussion fugue superposed to a pre-recorded tape that

[6]Mixed choruses are formed of both male and female voices, while Byzantine music is traditionally written for male voices only. But nowadays women are also frequently included in Byzantine choirs.
[7]A mere light effect.
[8] The Ghost is a highly significant character in the play; its importance is stressed by the fact that Shakespeare chose it for his own interpretation as an actor.

plays another orchestral score. This creates a sensation of confusion, violence, discordance and dissonance that evoke insanity and murder. "Sudden crude light, almost painful to the eyes" makes the transition to the next scene – Ophelia's raving and death (stage indications, Bentoiu 1975, Libretto, 18).

The opera ends with another chorus – the Epilogue – this time set to a text and accompanied by the orchestra: "A noble soul is dwindling. / Good night, sweet prince. / May the song of angels' wings / Eternally shroud thy rest" (Bentoiu 1975, Libretto 26). The libretto echoes Ophelia's lines "Good night, ladies; good night, sweet ladies; / good night, good night" (IV, 5, 69-70). The scene reminds the audience of the ancient chorus in Greek tragedies, and the text equally evokes Fortinbras's final lines: "such a sight as this / Becomes the field, but here shows much amiss" (V, 2, 354-5). There is, however, a subtle infusion in the text, namely the Christian blessing that confers a religious dimension on the libretto that does not exist in the play created by Shakespeare, whose great distrust of the church was notorious. Bentoiu lived in Romania at a time when faith was the only hope that the dictatorship might end one day, and was a means of strength and survival for the subjected population. Even such a slight hint at religion – a mere mention of angels – was an act of courage in a country constantly controlled by the secret police, and it established a bond of complicity between the composer/librettist and his audience. So did the constant implied references to both Orthodox and Catholic church music.

From a musical point of view, the Epilogue provides the threnody prescribed by Shakespeare, as he indicates that the dead bodies should be borne away to the tune of "a dead march" after Fortinbras's speech (V.2.405), which is absent from the opera and replaced by the chorus. Corroborated with the earlier blessing, the sonority of the Epilogue is akin to Paul Constantinescu's *Byzantine Easter Oratorio*, concluding the opera symmetrically in a sacred atmosphere that matches the Prologue.

***

This study has striven to analyse how the cultural and historical context (namely the requirements of the Scapigliatura, *grand opéra*, French theatre, Catholicism or the communist regime) affect the transmedial metamorphosis of Shakespeare's plays into opera, thus also conferring new richness upon the original sources. This article also analyses the entwinement between dramatic warp and musical invention that generates the new remediated works, which, fashioned by national identity, subsequently engage in intercultural dialogue.

BIBLIOGRAPHY

Anderson, Keith. "Arrigo Boito (1842–1918)". https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.660248-49&catNum=660248&filetype=About%20this%20Recording&language=English. Retrieved on 10 May 2018.

Barrese, Anthony. "Amleto Project History. Composition and the Premiere". http://anthonybarrese.com/projects/amleto-project/history/. Retrieved on 10 May 2018.

Bentoiu, Pascal. 1975. "Cuvântul autorului" in *Hamlet.Program*. Opera Română. 7-8.

Bentoiu, Pascal. 1975. *Hamlet.* Libretto in *Hamlet.Program*. Opera Română. 11-25.

Boito, Arrigo. 2016. *Amleto.* Libretto to Franco Faccio's opera. CMajor DVD.

Carré, Michel and Jules Barbier. *Hamlet.* Libretto. http://www.operone.de/libretto/thomhafr.html. Retrieved on 29 October 2018.

Gossett, Philip. "Faccio, Boito and Verdi". http://www.operasouthwest.org/amleto/faccio-boito-and-verdi. Retrieved on 10 May 2018.

Hugo, Victor. *William Shakespeare* – fragments (1864; translated by Melville B. Anderson, first published in English by A. C. McClurg and Co., Chicago, IL, USA, 1886). In *Westralian Worker*, 10 January 1919, p. 2. <http://john.curtin.edu.au/fitzgerald/collection/pen20.html>. Retrieved on 27 May 2012.

Kingsbury, Martin. "Humphrey Searle's *Hamlet*. The composer talks to Martin Kingsbury". Interview, 1968. http://www.musicweb-international.com/searle/hamlet.htm. Retrieved on 10 May 2018.
Masson, Georges. 1996. *Ambroise Thomas – un compositeur lyrique au XIX^{e} siècle*, Metz: Editions Serpenoise. 7-9, 90-109.
Pemble, John. 2005. *Shakespeare in Paris: How the Bard Conquered France*. London & NY: Hambledon and London.
Phillips-Matz, Mary Jane. 1993. *Verdi: A Biography*. London & New York: Oxford University Press.
Rogeboz-Malfroy, Elisabeth. 1994. *Ambroise Thomas ou La Tentation du lyrique*. Besançon: Cêtre. 142-149, 219-235.
Schmitt, Olaf A. 2016. "Hamlet auf dem Altar der Kunst". *Amleto/Hamlet – Franco Faccio.* CMajor DVD booklet. 20-27.
Shakespeare, William. 2008. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press (The Oxford Shakespeare, Oxford World's Classics).

WOMEN - PROVIDERS OF HEALTH CARE SERVICES IN THE EARLY MODERN TIMES

Cristina Veronica Andreescu, George Costin Rusu
Lecturer, PhD, Assist., PhD Student – "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: Disease treatment was an activity that involved not only financial but also emotional resources of a whole community, and to the suffering of one of its members, it had repercussions on the good progress of the collectivity he/she was part of. Women, anchored in the community reality they were living in, were some of the most trusted providers of medical services. It is no wonder, therefore, that they were called to the head of the sick and the dying. They developed bedside manner that even the physicians had not acquired. In an insalubrious society, haunted by contagious diseases and increased infant mortality, the best practical help came from the most common members of the fight against injustice: women. It was the tradition that placed the responsibility of care on women's shoulders. To this role assumed by the collective doctrine it should be added that the patients attached a greater importance to the religious customs than to the scientific forms of medicine. Religion played an important role in the life of the community and, faced with the diseases and death, the individual turned to the origins, to the primordial, atavistic beliefs. If the perception that society had on women practicing the art of healing had changed, for they were regarded as witches, nurses, midwives, the constant that remained was the heavy burden of concern for the health of those closest to them.

Keywords: witchcraft, midwifery, medical guild, healer, physicians

Femeilor li s-a refuzat în perioada timpurie a medicinii moderne accesul la studiile medicale care le erau rezervate, în mod tradiţional, bărbaţilor. Femeilor le era destinată practicarea clandestină a actului medical, fără dreptul oficial de a ajuta bolnavii cu toate că participau activ la viaţa socială. Pe măsură ce apăreau studii universitare care ofereau posibilitatea formării medicale formale, cunoaşterea medicală empirică a femeilor devenea tot mai subapreciată iar acestea erau tot mai îndepărtate din breaslă de bărbaţii care practicau această profesie. Privite ca impostoare, femeilor le era rezervată calea mai puţin legală, subterană de a îşi aduce contribuţia la o societate mai sănătoasă. Fiindu-le respins dreptul de a se bucura de roadele muncii lor în arta tămăduirii, femeile au trebuit să se retragă în zonele mai puţin vizibile ale acestei nobile profesii. Deloc de ignorat, adversarii erau unii dintre figurile medicale cele mai renumite ale vremii.

Un astfel de exemplu este medicul John Cotta (1575–1650) autorul lucrării *Ignorant Practisers of Physicke* (1612). În lucrare se reia convingerea generalizată în epocă, potrivit căreia tămăduirea bolnavilor putea fi practicată doar în baza unei diplome. Cum femeilor le era interzis accesul la cursurile universitare de profil, este lesne de înţeles că acestora le era negat însuşi dreptul de a oferi servicii medicale. Adept al credinţelor în forţele malefice, oculte, Cotta semnează o nouă lucrare *The Trial of Witchcraft* (1616) în care denunţă vindecătoarele ca fiind vrăjitoare. Tributar gândirii reacţionare, Cotta afirma ritos că magia este o caracteristică a multor boli a căror etiologie era încă necunoscută.

Un alt medic duşman declarat al practicării medicinei de către femei a fost Robert Pitt (1653–1713). Autor al mai multor tratate medicale, Pitt a încercat să demaşte practicile pseudoştiinţifice a multora din tămăduitorii vremii. Lucrarea sa, *The Craft and Frauds of Physick exposed* (1702), încerca să ofere argumente solide, logice pentru respingerea şarlatanilor din breasla medicală. Dar Pitt nu s-a oprit la înfierarea practicilor medicale ilegale ci a şi recomandat înlăturarea femeilor din rândul medicilor în ciuda văditelor beneficii pe care munca acestora o avea asupra comunităţilor locale.

Femeile erau cele care ofereau servicii medicale pe care marea majoritate a medicilor cu diplomă în domeniu refuzau să le dea pacienţilor. Motivele acestei înlocuiri a medicilor cu tămăduitorii locali sunt lesne de înţeles. Medicii care deţineau o diploma universitară nu erau foarte numeroşi iar serviciile furnizate de ei erau foarte scumpe. Astfel, oamenii de rând nu aveau acces la servicii medicale care să fie şi de calitate şi ieftine. Ceea ce le rămânea ca alternativă erau tămăduitorii. Un alt motiv pentru care oamenii erau reticenţi în a apela la serviciile medicilor era faptul că multe din practicile medicale erau violente: medicamente care nu dădeau rezultate, purificarea organismului ce implica tăierea unei vene şi lăsarea sângelui "otrăvit" de boală să se scurgă sau folosirea diverselor ierburi ce induceau diareea şi voma. Pe de altă parte, femeile care se îngrijeau de bolnavi îşi culegeau informaţiile din experienţa cotidiană şi puneau accentul pe colaborarea pozitivă între pacient şi ele. Departe de a privi suferinzii cu superioritate, tămăduitoarele erau pline de condescendenţă, încercând să găsească metode eficiente care să calmeze chinurile fizice. Cu toate că respingeau aceste practici, mulţi dintre medicii ce aveau drept de practică împrumutau din tehnicile vindecătorilor fără a recunoaşte acest lucru.

Până aproape de secolul al XVIII-lea, cunoaşterea medicală are două paradigme de răspândire. Pe de o parte, medicii încep să împrumute din practicile populare care îşi dovediseră utilitatea în viaţa cotidiană iar, pe de altă parte, oamenii încep să se informeze tot mai mult în legătură cu practicile medicale oficiale. Schimbul de informaţie funcţiona în dublu sens.

Abordarea socială şi chiar literară a cutumelor medicale a început să tenteze tot mai mulţi scriitori moderni care îşi îndreaptă atenţia către evenimente din trecutul medical nu doar din punct de vedere strict profesional ci mai degrabă multicultural. Astfel, Lucinda McCray Beier, autoarea lucrării *Sufferers and healers: the experience of illness in seventeenth-century England* (1987), este una dintre personalitătile contemporane care au realizat importanţa studierii trecutului medical al omenirii dintr-o perspectivă inedită. Autoarea îşi îndreaptă atenţia nu către medicina oficială, practicată de cei cu diploma, ci către binefacerile pe care marii necunoscuţi ai istoriei le-au oferit umanităţii aflate în deznădejdea bolilor. Boala şi moartea reprezentau evenimente sociale la care luau parte nu doar cel ce suferea şi cei care îl tratau ci şi întreaga colectivitate: familia, rudele şi vecinii. Cu atât mai mult această participare afectivă se intensifica dacă era vorba de boli contagioase.

Margaret Pelling în cartea sa *Medical Conflicts in Early Modern London. Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550-1640* (2003) descrie atmosfera tensionată a Londrei în care Colegiul Medicilor revendica întâietatea pe piaţa serviciilor medicale prin respingerea celor care practicau medicina fără a fi recunoscuţi oficial. Pentru a se asigura că nimeni altcineva decât medicii ce aveau licenţă de practică nu ajung să profeseze, Colegiul Medicilor din Londra exercita forme de control care erau "primarily exclusionary and punitive (…) and illicit practice was punishable by fines and imprisonment."[1] Dintre cei care practicau medicina fără să fie afiliaţi acestei instituţii se numărau bărbierii care practicau şi mica chirurgie dar şi farmaciştii. Numărul femeilor care îşi aduceau contribuţia la vindecarea celor suferinzi reprezenta o cincime din numărul acestor practicanţi "iliciţi."[2] Lucru deloc de neglijat şi care nu poate trece neobservat cu toate că se încerca limitarea accesului acestora în rândul medicilor care deţineau drept de practică. În urma cercetării laborioase a analelor Colegiului Medicilor, Margaret Pelling vine chiar cu un număr exact de femei care fuseseră consemnate ca practicând medicina în decursul acestor nouăzeci de ani. Astfel, aflăm că acestea erau în număr de 110 dar autoarea ne reaminteşte că, având în vedere pedepsele drastice aplicate, acest număr reprezintă doar o treime din cel real. Unele dintre cele care practicau medicina o făceau sub patronajul soţilor care, la rândul lor, erau medici.

Începând cu secolul al XVI-lea, lupta dintre breslele implicate în actul medical - medicii, bărbierii şi farmaciştii - începe să se acutizeze. Era o perioadă frământată în care se puneau bazele diverselor forme de asociere, ajungându-se ca în unele acte constitutive să se declare un "război" deschis femeilor care practicau medicina. Astfel, prin actul constitutiv din 1614 al *Company of*

[1]Margaret Pelling, *Medical Conflicts in Early Modern London. Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550-1640*, Clarendon Press, Oxford, 2003, p. 1
[2] Idem, p. 4

Barber-Surgeons, din Salisbury, prevedea că "no such woman, or any other, shall take or meddle with any cure of chirurgery."[3]Acest lucru dovedeşte cât de marginalizate erau femeile atât în Evul Mediul cât şi ulterior. Dar exista un domeniu în care nu doar că nu li se refuza prezenţa, ci chiar era lăsat în întregime în grija lor. Acesta era arta moşitului: "the employment of women in the arts of medicine, nursing and teaching was chiefly, though not entirely, confined to the domestic sphere; midwifery, on the other hand, (…) was, in the majority of cases, carried on by women. (…) The midwife held a recognized position in Society and was sometimes well-educated and well-paid."[4]Secolul al XVII-lea aduce un număr tot mai mare de bărbaţi în acest domeniu medical care fusese rezervat aproape în exclusivitate femeilor. Ei aveau să se numească *men-midwife*.

Hôtel-Dieu de Lyon angaja în 1576 femei. Acesta a fost şi cazul lui Françoise Page care, soţie de medic, a fost angajată de spital să trateze boli venerice. Chiar şi după ce soţul său a încetat din viaţă, ea şi-a continuat munca în spital.[5] În Marea Britanie, în 1568 se declarase că femeile care erau văduve ale chirurgilor, puteau practica medicina, dacă puteau demonstra că aveau doi ani de ucenicie în domeniu. Cu toate acestea, ele trebuiau să ceară sfatul unui medic cu licenţă în toate deciziile lor medicale. Treptat, femeile şi-au căştigat locul şi în breasla bărbierilor căpătând dreptul de a extrage dinţi, de a angaja ucenici dar li se refuza dreptul de a reprezenta în mod oficial breasla. Existau însă şi cazuri mai puţin fericite în care se ajungea la pedeapsa cu închisoarea. Madeleine Colombier a ajuns să fie osândită la temniţă în Bastilia pentru practicarea medicinei fără a avea licenţă.[6] Curajul acestor practiciene trebuie cu atât mai mult salutat cu cât au existat şi cazuri în care erau condamnate la moarte (un astfel de caz este cel din 1558 din Montpellier).

Înfruntând pedepse aspre, prejudecăţile unei societăţi conduse de bărbaţi şi neajunsurile de zi cu zi, aceste slujitoare ale lui Aesculap au avut tăria să continue lupta cu vicisitudinile sorţii. În numeroase cazuri au ieşit câştigătoare în acea lume crudă. Un exemplu al muncii asiduue şi al reuşitei a fost Jeanne Biscot (1601-1664) care a pus bazele ordinului măicuţelor de Sainte-Agnès d'Arras care a construit spitalul din Arras pentru a putea îngriji suferinzii de ciumă şi copiii orfani. Elizabeth Walker (1623-1690), fiică de farmacist, căsătorită cu un prelat, a învăţat medicină de la cumnatul ei, medic în Londra. A devenit o farmacistă cunoscută nu doar pentru capacităţile sale de diagnosticare şi utilizare a medicamentelor dar şi pentru pietatea şi dărnicia ei. Dotată cu o fire iscoditoare, Elizabeth citea tratate de medicină şi realiza noi medicamente cu ajutorul cumnatului ei. Era la curent cu textele medicale ale vremii, precum cele semnate de francezul Lazarus Riverus (1589-1655) ale cărui cărţi erau concentrate asupra aspectelor clinice "describing various diseases, therapeutic problems, and particular cases."[7]Elizabeth ţinea un jurnal personal care a fost tipărit postum, prin grija soţului. Acest jurnal conţinea informaţii medicale, descrieri istorice ale unor evenimente importante precum episodul de ciumă şi incendiul care a mistuit Londra, dar şi detalii mai mult medicale ale propriei vieţi şi a celor unsprezece sarcini pe care le-a avut. Scrupulozitatea cu care Elizabeth îşi îngrijea bolnavii, cel mai adesea oameni nevoiaşi, dedicaţia cu care mergea mile întregi pentru a-şi face datoria dar şi capacitatea de a sintetiza informaţia medicală adunată empiric, fac din Elizabeth Walker un model de integritate profesională care a stabilit un model nou pentru ceea ce ar fi trebuit să însemne cu adevărat un medic de familie în accepţiunea modernă a termenului.

Grace Mildmay (1552–1620) este un alt exemplu de femeie dedicată profesiei medicale dar şi o autoare de texte medicale şi reţete de medicamente realizate din plante pe baza principiilor galenice. Totodată, Grace a ţinut şi un jurnal care avea să fie publicat ca autobiografie la începutul secolului trecut. Iar Grace nu era o excepţie. Numeroase femei aparţinând claselor superioare se implicau în viaţa comunităţii. Textele lui Grace sunt o dovadă a unui spirit născut nu doar pentru medicină ci şi pentru arta literară "extraordinary collection of manuscripts which give invaluable

[3] Sir Richard Colt Hoare, *The history of modern Wiltshire*, Vol. VI, London, 1822, p. 341
[4]Alice Clark, *The Working Life of Women in the Seventeenth Century*, Frank Cass & Co. Ltd., 1968, p. 265
[5]Anna Bellavitis, *Women's Work and Rights in Early Modern Urban Europe*, Palgrave MacMillan, 2016, p. 130
[6] Leigh Whaley, *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe, 1400-1800*, Palgrave MacMillan, 2011, p. 137
[7] Gerrit Arie Lindeboom, *Boerhaave and His Time*, Leiden, E.J. Brill, The Netherlands, 1970, p. 61

evidence of the longsuspected participation of women as «non-professional» practitioners of medicine in late-sixteenth and early-seventeenth century England."[8]Textele pe care Lady Mildmay le scria consemnau în detaliu simptome, tratamente aplicate, remedii naturiste. Din ele se deduce şi perspectiva profund religioasă a autoarei care percepea boala ca pe un rezultat al păcatului. Memoriile sale reprezintă un izvor de informaţii nu doar din aria medicală ci şi de istorie a societăţii engleze a vremii.

Italia pare să fi fost mult mai dispusă să accepte femei în breasla medicală. Exemple de femei care fie au îngrijit bolnavi ori s-au implicat în predarea medicinei sunt numeroase în peninsulă: Alessandra Giliani şi Dorotea Bucca (ambele au predat la Universitatea din Bologna), Constanza Calenda (care a predat timp îndelungat la Universitatea din Napoli), Thomasia de Mattio (posesoare a unei diplome de chirurgie), Elena Cornaro Piscopia (prima femeie care a obţinut doctoratul la Universitatea din Padova în 1678). Practicarea medicinei în Italia şi deţinerea unei farmacii erau prerogative exclusive ale bărbaţilor dar aceştia puteau lăsa moştenire averea lor femeilor, acestea având dreptul să menţină afacerea. Dar vremurile grele în care, în urma epidemiilor de ciumă sau razboaiele, populaţia masculină a scăzut ca număr, au condus la creşterea importanţei femeii ca furnizor de servicii medicale. Femeile care au practicat medicina s-au dovedit a fi un vârf de lance pentru numeroasele practiciene din zilele noastre. Luptând cu boli nemiloase, cu o societate condusă eminamente de bărbaţi şi cu preconcepţiile, ele au reuşit sa se impună treptat prin conştiinciozitatea cu care şi-au îngrijit pacienţii, probitatea profesională şi, nu în puţine cazuri, prin altruismul cu care şi-au făcut meseria mai ales faţă de straturile defavorizate ale societăţii.

BIBLIOGRAPHY

Bellavitis, Anna, *Women's Work and Rights in Early Modern Urban Europe*, Palgrave MacMillan, 2016

Clark, Alice, *The Working Life of Women in the Seventeenth Century*, Frank Cass & Co. Ltd., 1968

Hellwarth, Jennifer Wynne, *«Be unto me as a precious ointment: Lady Grace Mildmay, Sixteenth-Century Female Practitioner*, în *Dynamis. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Ilus.*, 1999, 19

Hoare, Sir Richard Colt, *The history of modern Wiltshire*, Vol. VI, London, 1822

Lindeboom, Gerrit Arie, *Boerhaave and His Time*, Leiden, E.J. Brill, The Netherlands, 1970

Pelling, Margaret, *Medical Conflicts in Early Modern London. Patronage, Physicians, and Irregular Practitioners, 1550-1640*, Clarendon Press, Oxford, 2003

Whaley, Leigh, *Women and the Practice of Medical Care in Early Modern Europe, 1400-1800*, Palgrave MacMillan, 2011

[8] Jennifer Wynne Hellwarth, *«Be unto me as a precious ointment: Lady Grace Mildmay, Sixteenth-Century Female Practitioner*, în *Dynamis. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Ilus.*, 1999, 19, pp. 95-96

THE VANITY AND CULT OF NICOLAE CEAUŞESCU IN ROMANIAN TEXTBOOKS

Cosmina Cristescu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Within the Eastern Bloc, the Romanian dictator, Nicolae Ceaușescu, presided over the most aggressive cult of personality. Inspired by a visit to China and North Korea and started by the 1971 Theses which reversed the liberalization of the 60's, Ceaușescu began to construct his own cult of personality. The visits mentioned before arouse in him admiration for the Cultural Revolution and for the grandiose spectacles of mass greeting (flowers, paintings, flags etc.). The dictator had ample opportunity to witness ideological mobilization in education and culture. The cult of personality was a mean of augmenting the legitimacy he gained by standing up to the Soviet Union in 1968 when he denounced the invasion of Czechoslovakia. The vanity and personal cult of Ceaușescu grew to monstrous size toward the end of his regime and is reflected by the literary productions published in the Romanian textbooks studied by children in schools during this period (1965-1989). Literary texts were used to create an idealized and heroic image of the leader, thus indoctrinating the pupil's minds.

Keywords: Communism, cult of personality, curricula, literature, propaganda

Ideea de "cult" se asociază în dicționarul explicativ cu omagiul adus divinității prin acte religioase. O altă explicație, înrudită, este aceea de sentiment exagerat de admirație, de respect, de venerație, de adorație față de cineva sau ceva.

În comunism, cultul personalității liderilor a atins proporții ieșite din comun. Este o caracteristică a statelor totalitare aceea de a-și venera conducătorul, văzut ca un "salvator" al neamului, și de a-l ridica la un rang aproape divin. Portretele liderului apar peste tot, la fel ca și monumentele care îi sunt consacrate; citate din operele sale sunt preluate la nesfârșit; discursurile sale sunt publicate în ziare și cărți; spectacole grandioase i se dedică; oamenii sunt obligați să participe la demonstrații și defilări în cinstea lui; diverse locuri sunt redenumite după numele său etc. Ia naștere și o întreagă literatură encomiastică menită să îi revendice legitimitatea.

În România comunistă, cultul personalității servește la crearea unei imagini idealizate și eroice a șefilor partidului unic. Propaganda folosește toate mijloacele (media, arta, literatura, școala etc.) pentru a falsifica imaginea publică a conducătorului. La început, cultul personalității a fost introdus cu discreție, apoi, din ce în ce mai ostentativ. "Cultul personalității nu era o noutate pentru români, el nelipsind decât trei ani din viața publică românească (1965-1968)"[1], apreciază istoricul polonez Adam Burakowski.

Promovarea cultului personalității se va face în România comunistă și prin intermediul textelor literare publicate în manualele școlare. Literatura pentru copii are drept scop îndoctrinarea minţilor celor mai tineri membri ai societăţii.

La noi, cultul întemeietorilor ideologiei comuniste și a conducătorilor sovietici, Marx, Engels, Lenin și Stalin, se asociază cu promovarea cultului personalității liderilor comuniști autohtoni, Gheorghe Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceușescu. Este de remarcat faptul că Marx și Engels ocupă un loc mai puțin vizibil pe harta eroilor proslăviți. Cultul lui Lenin, de asemenea, este mai puțin pronunțat decât cel al lui Stalin, dar nu lipsește din cărțile școlare. În manualul de limba română pentru clasa a II-a elementară, de exemplu, întâlnim textul *Bradul verde din Socolnichi* închinat creatorului primului stat socialist din lume. Marele ideolog coboară la nivelul copiilor,

[1] Adam Burakowski, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989. Geniul Carpaților*, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 172.

jucându-se cu ei „baba oarba". Efect constrângător, mutilant al ideologiei reiese din observaţiile de la sfârşitul lecturii: „Sub conducerea lui Lenin, popoarele din Rusia s-au răsculat şi au scăpat de robia ţarului şi a boierilor; Lenin a fost omul cel mai iubit. L-au iubit popoarele sovietice; l-au iubit toţi cei ce luptă pentru dreptate, pentru o viaţă mai bună în lumea întreagă; de la moartea lui Lenin, învăţătorul şi conducătorul popoarelor sovietice este Stalin."[2] Alte exemple de texte închinate ideologului sovietic sunt *Lenin* (fragment din *Moscova roşie. Moscova aurie*) de Radu Pădure (poezie apărută în *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1950) sau *Lucrare scrisă: Lenin* de Nicolae Tăutu (în *Limba română. Manual unic pentru clasa a VII-a elementară*, Editura de Stat, Bucureşti, 1949).

După 1948, în lirica proslăvirii stăpânilor lumii comuniste numele lui Stalin se aude cel mai des. Criticul Eugen Negrici apreciază că: „Literatura encomiastică destinată să slujească edificării, şi la noi, a mitului lui Stalin merită o atenţie specială. Ea e de departe cea mai bogată, depăşind cu mult pe cea dedicată marilor figuri ale comunismului – Marx, Engels, Lenin şi chiar pe aceea pusă la temelia cultului lui Dej"[3]: „Pe-ntreg largul ţării, din piscuri în piscuri,/ De unde-şi ia vulturul liber avânt,/ Lui Stalin, eroul şi eliberatorul,/ Norodul îi 'nalţă din inimi un cânt.// […] Pe căi triumfale cântarea 'nfrăţirii/ Şi-n plaiuri române adânc a pătruns,/ Şi mândri noi suntem că-n corul de naţii/ Şi inima noastră cântând a răspuns."[4] (*Cântecul lui Stalin* – prelucrare de A. Toma)

Politologul Stelian Tănase consideră că „Idolatrizarea lui Stalin şi a Armatei Roşii a constituit mitul salvaţionist al epocii, întreţinut intens de propagandă."[5] Pentru a oferi şi alte exemple, în manualul *Limba română. Carte de citire pentru clasa a III-a elementară* (Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1952) întâlnim poezia Mariei Banuş – *În veci, Stalin, slăvit să fii*, iar în manualul de *Limba română. Carte de citire pentru clasa a IV-a elementară* (Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1953), textul lui Dan Deşliu, *Scrisoarea unui muncitor către tovarăşul Stalin*.

Începând însă cu 1954, numele lui Stalin este discret indexat şi figura sa demitizată. Pe modelul lui Hrusciov, raportul şefului statului comunist, Gheorghe Gheorghiu-Dej prezentat în martie 1956 la sesiunea plenară a CC al Partidului Muncitoresc Român[6], condamnă cultul personalităţii impus de Stalin, precum şi încremenirea în dogmatismul învăţăturilor marxist-leniniste.

Reprezentanţii comunismului autohton, Gheorghe Gheorghiu-Dej şi Nicolae Ceauşescu, devin şi ei obiectul cultului personalităţii; după 1958, vorbim despre cel al lui Dej, iar după 1968, de Ceauşescu. În ceea ce îl priveşte pe primul, Eugen Negrici face observaţia că, „Dacă ar fi supravieţuit, încrederea reală pe care o căpătase după 1964 populaţia în patriotismul lui l-ar fi făcut cu siguranţă obiectul unei viguroase adulaţii."[7]

Textul intitulat *Un fruntaş al Partidului Muncitoresc Român: Gheorghe Gheorghiu-Dej*[8] măgulește orgoliul secretarului general al Partidului Muncitoresc Român. Sunt scoase în evidenţă originea sa "sănătoasă", lupta în ilegalitate, grija părintească faţă de popor, recunoştinţa pe care trebuie să i-o poarte copiii. Textul este însoţit de un portret sub care sunt consemnate funcţiile acestuia: Secretar General al Comitetului Central al PRM şi Prim Vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri.

Pe paginile manualelor editate în perioada 1948-1989 sunt prezente, pe lângă simboluri ale comunismului (secera şi ciocanul, stema României etc.) şi portretele conducătorilor politici. Un amănunt interesant privitor la cele din urmă este acela că portretele tripticului politic: Ana Pauker, Vasile Luca şi Teohari Georgescu dispar din manualele şcolare după 1952, când Gheorghiu-Dej îi înlătură de la putere, cumulând funcţiile de preşedinte al Consiliului de Miniştri (prim-ministru) şi

---

[2] *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, Bucureşti, Editura de Stat, 1950, p. 97.
[3] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro 2006, p. 66.
[4] *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Bucureşti, Editura de Stat, 1950, p. 255.
[5] Stelian Tănase, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998, p. 59.
[6] *Comunicat* în „Scânteia", anul XXV nr. 3554, marţi 27 martie 1956, p. 1.
[7] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia*, *op. cit.*, p. 76.
[8] *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, *op. cit.*, p. 84.

secretar general al partidului. Din manuale sunt eliminate, de asemenea, portretele lui Stalin, după dispariţia sa şi după denunţarea cultului personalităţii de către Nichita Hruşciov la Congresul al XX-lea al PCUS. Portretele lui Dej sunt prezente în manuale până în 1965, anul în care Nicolae Ceauşescu dobândeşte funcţia de prim-secretar al Partidului Comunist Român. Imaginea celui din urmă, precum şi fragmente din cuvântările sale, vor deschide manualele şcolare până la îndepărtarea lui în 1989.

Trecerea sub tăcere, dispariţia portretelor sau a referirilor la persoanele devenite indezirabile, suprimarea din manuale a textelor care îi elogiază, reflectă duplicitatea şi ipocrizia regimului: „Simptomatic e faptul că celebrele rapoarte, produse în perioade de aşa-zisă *liberalizare*, denunţând crimele predecesorilor (care nu sunt, însă, niciodată, ale sistemului!) n-au fost urmate, aşa cum cere morala şi justiţia unui stat de drept, de pedepsirea vinovaţilor. Raportul lui Nikita Hruşciov de la al XX-lea Congres al PCUS din februarie 1956 a atribuit întreaga responsabilitate a crimelor lui Stalin (mort în 1953). Nici raportul lui Nicolae Ceauşescu, susţinut la Plenara C.C. al P.C.R din aprilie 1968, nu duce la punerea sub urmărire juridică a celor vinovaţi."[9]

Începând cu sfârşitul anilor '60, Nicolae Ceauşescu devine obiectul unui cult nemaiîntâlnit în Europa până la moartea lui Stalin în 1953. Începutul acestui cult ar putea fi marcat de anul 1968 şi de atitudinea conducătorului român din timpul invadării Cehoslovaciei de către celelalte ţări ale blocului sovietic. Datorită atitudinii sale, Ceauşescu câştigă sprijinul real al populaţiei şi al factorilor decidenţi din Occident, devenind liderul de necontestat al României comuniste.

Poezia dedicatorie care reflectă din plin cultul personalităţii este bine reprezentată în manualele şcolare: „dintre toţi conducătorii comunişti est-europeni contemporani cu el (cu excepţia lui Stalin), Nicolae Ceauşescu a fost subiectul celei mai abundente producţii artistice"[10].

În primii ani după instaurarea regimului comunist mimetismul faţă de modelul sovietic este total, repertoriul tematic al textelor fiind stabilit de Kremlin. Mizele acestor creaţii sunt de cele mai multe ori din afara literaturii. Comandamentele internaţionaliste de la începutul anilor '50 ale textelor literare publicate în manuale (ca urmare a unei politici de deznaţionalizare promovate de URSS) vor fi înlocuite, spre sfârşitul regimului Dej şi în timpul regimului Ceauşescu, de cele naţionaliste. Apare obligativitatea de a promova poezia patriotică, un imperativ care se va reflecta în manualele şcolare până în 1989.

Comandamentele tematice de propagandă ale literaturii şcolare din epoca Ceauşescu sunt reflectate de texte care surprind: conducătorul genial, jertfa eroilor comunişti, sărbătorile roşii, patria socialistă,partidul,omul nou, şoimii patriei şi pionierii, şantierele socialismului,steagul tricolor, munca avântată, lupta pentru pace.

Literatura propagandei naţional-comuniste reflectă marile realizări obţinute de popor, sub conducerea şefului partidului, în înfăptuirea planurilor cincinale. Rolul ei este de a consolida puterea personală a conducătorului şi de a ilustra programul de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate în republică.

Ceauşescu devine o figură legitimatoare a comunismului românesc. Fostul ucenic cizmar e aşezat la capătul unui şir lung de principi, voievozi, regi. Numelui său i se adaugă apelative precum: „Conducătorul genial", „Marele om", „Strategul" sau „Întâiul fiu al ţării.": „Ni-s inimile flori în sărbătoare,/ Ai noştri ani adânc s-au luminat:/ Partidul, pe măreţul drum de soare,/ În frunte are un viteaz bărbat.// Prieten şi îndrumător, iubit, cum altul/ Nicicând copiii ţării n-au avut,/ Din pilda vieţii sale, noi înaltul/ Devotament pentru popor am cunoscut."[11] (Mihai Negulescu - *Omagiul pionierilor*)

Vizitele lui Ceauşescu din 1971 în China şi Coreea de Nord îi vor trezi admiraţia faţă de cultul personalităţii. După vizionarea spectacolelor grandioase de adulare a lui Mao sau Kim Ir Sen, preşedintele român îşi doreşte acelaşi lucru la întoarcerea acasă, iar poeţii de serviciu îi vor împlini

---

[9] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002, p. 144.
[10] Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Iaşi, Editura Polirom, 2006, p. 251.
[11] Constanţa Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977, p. 124.

această dorinţă: „Numele lui dacă-l chemi o să răsune/ Din fiece inimă, din toate pridvoarele ţării/ Şi mai departe din lume/ Ca un imn al credinţei în om,/ Ca un ecou al adâncimilor mării.”[12] (Ion Brad – *Istorie*)

Adam Burakowski spicuieşte din *Stenograma şedinţei Comitetului Executiv al CC al PCR* din 25 iunie 1977, remarcând impresia puternică a ceea ce vede asupra dictatorului român: ”[Pe Ceauşescu l-au întâmpinat] sute şi sute de mii de oameni, dar nu grămadă, cum se iese la noi [în România], ci în mod organizat, cu şcoli, fanfară, jocuri sportive, dansuri. Şi la coreeni la fel a fost. Şi cred că avem şi de învăţat, totul era ordonat. A fost un fel de sărbătoare, o manifestare sărbătorească. În pieţe era scris cu steaguri şi cu trupuri: *Trăiască prietenia chinezo-română* – în limbile chineză şi română.”[13]

Vizitele de prietenie ale delegaţiei de partid şi guvernamentale ale RSR în Republica Populară Chineză, R.P.D. Coreeană, R.D. Vietnam, R.P. Mongolă (1 - 24 iunie 1971) vor fi urmate, la întoarcerea acasă, de elaborarea celebrelor „teze” ale lui Ceauşescu. Măsurile prezentate de şeful statului Comitetului Executiv al Comitetului Central al PCR privind îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid şi a tuturor oamenilor muncii au fost adoptate în unanimitate în şedinţa din 6 iulie 1971.

„Tezele din iulie”, deşi au ca scop, în viziunea autorului, îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice şi cultural-educative, vor însemna o reîntoarcere la formele iniţiale de activitate propagandistică şi agitatorică: „Vor fi extinse şi activizate formele muncii politice de masă: activitatea agitatorilor, a gazetelor satirice, a brigăzilor artistice de agitaţie, a diferitelor forme de agitaţie vizuală la locurile de muncă, atât în vederea popularizării şi generalizării experienţei pozitive, a realizărilor şi atitudinilor înaintate, cât şi pentru combaterea activă a stărilor de lucruri negative.”[14]

După 1971 literatura este tot mai subjugată obiectivelor politico-ideologice ale partidului, iar după 1974 (începând cu cel de-al XI-lea Congres), Partidul Comunist Român se foloseşte tot mai mult de funcţia instrumentală a creaţiei literare pentru a-şi promova şi implementa programul politic. Manualele unice de literatură română, îmbibate cu mesaj propagandistic, devin oglinzi fidele ale politicii partidului.

Criticul Eugen Negrici remarcă după 1971 „topirea tuturor *creaţiilor* dedicate partidului, omului nou, cuceririlor revoluţionare, eroului comunist, României socialiste, în una singură, cea apoteotică, închinată Cârmaciului, Eroului, *Mântuitorului*.”[15] De altfel, temele textelor publicate în manualele şcolare glisează, o poezie care glorifică patria şi marile realizări ale prezentului socialist se sfârşeşte cu o mulţumire adresată partiduluişi conducătorului iubit: ”De aici, din satul unde v-aţi născut,/ Din zarea lui senină şi albastră,/ Venim cu un pionieresc salut/ La ceas înalt, la ziua Dumneavoastră.// Trăieşte-n noi tot ce aţi îndrăznit/ Tot ce-aţi visat în ani de vitregie/ Ca să-nălţaţi un soare aurit/ Pe-acest pământ, pe-această Românie.// Noi, cei mai mici de-aici, vă mulţumim./ Ni-i viaţa precum florile-n fereşti,/ Cu tot avântul inimii muncim/ Să înălţăm un mândru Scornicești.// […] Astăzi, când tot poporul românesc/ E-un singur glas de faptă şi-omenie,/ Noi vă urăm ca-n datină, firesc,/ ani mulţi, cu sănătate, bucurie.”[16] Textul este semnat de către *Colectivul de creaţie al unităţii de pionieri de la Liceul din Scornicești, judeţul Olt*.

Literatura realist-socialistă, promovată în deceniul 1947-1957, cu prelungiri în anii ‘60-‘65 supravieţuieşte într-o linie patriotardă, în special în poezie, resuscitată în anii ‘80, odată cu redimensionarea cultului personalităţii.

---

[12] Dumitru Săvulescu, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1988, p. 8.
[13] Adam Burakowski, *op. cit.*, p. 182 apud *Stenograma şedinţei Comitetului Executiv al CC al PCR din ziua de 25 iunie 1977*, CC PCR Cancelarie 72/1971, p. 2.
[14] *Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* în „Scânteia”, anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.
[15] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro 2006, p. 72.
[16] Constanţa Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *op. cit.*, p. 125.

Utilizarea naţionalismului ca instrument de consolidare politică a contribuit la exploatarea specificului naţional şi la subordonarea integrală a istoriei şi culturii faţă de linia oficială. Aceastea au fost învestite iniţial cu misiunea de a crea miturile cu funcţie ideologică legitimatoare, iar apoi de a servi cultului deşănţat al lui Nicolae Ceauşescu.

În 28 octombrie 1978, Marea Adunare Națională votează adoptarea unei noi versiuni a imnului de stat care va deschide manualele școlare până în 1989: ”Pe o melodie compusă în secolul al XIX-lea de compozitorul Ciprian Porumbescu, cu strămoși polonezi, a fost adaptat un text nou sub titlul *Trei culori*. Autorul textului pentru noul imn a fost probabil chiar Ceaușescu, sau cel puțin a participat la redactarea acestuia.”[17]

Manualul de clasa a VIII-a din anii ‘80 se deschide cu portretul lui Nicolae Ceaușescu, însoțit de un fragment din cuvântarea acestuia „la grandioasa adunare populară de la 5 decembrie 1981, consacrată dezarmării și păcii.”: ”Hai să ne unim popoare/ În luptă cu mic, cu mare,/ Să trăim liberi sub soare/ Fără arme nucleare!// Să strigăm cu toții iară,/ Cei ce vor război să piară,/ Să fie flori pe câmpie/ Și-o lume de omenie!// Iarba rea din holde piară,/ Din lume ura dispară,/ Toți cei cu inima bună - / Est și Vest/ mână în mână// […] Noi suntem Puterea Mare,/ Hai la luptă, deci, popoare!/ Pentru pace și dreptate,/ Pentru viață-n libertate!”[18]

Cultul personalităţii a atins o dată cu Ceaușescu proporţii monstruoase. Și numărul exemplelor din viața publică este numeros. La Congresul al XIII-lea al PCR din 1984 ”în cele 80 de luări de cuvânt, numele conducătorului a fost rostit de 549 ori, iar al soției sale de 113 ori, ceea ce constituia un record.”[19]

Să nu uităm Omagiile: ”În cadrul aceloraşi manifestări ocazionate de ziua de naştere a lui Ceaușescu, a fost editat un volum special, de mari dimensiuni (format A3), intitulat *Omagiu*, unde au fost incluse fotografii reprezentative și urările de sănătate și succes pe care conducătorul român le-a primit din țară și din străinătate.”[20]

Între 2 și 4 iunie 1976 are loc primul Congres al Educației Politice și al Culturii Socialiste. Acest forum a decis organizarea din doi în doi ani a Festivalului Național al Educației și Culturii Socialiste ”Cântarea României”. Festivalul se prezenta sub forma unui concurs între formații artistice de amatori sau profesioniste, calificate în urma unor selecții locale, ceea ce avea să-i confere în final un caracter național. ”Cântarea României” s-a înscris definitiv în ciclul festivităților care promovau cultul lui Nicolae și al Elenei Ceaușescu, devenind simbolul prostului-gust și al decăderii creației artistice.[21] Exemplele ar pute continua la nesfârșit.

Propaganda întreţine viu în manualele şcolare de literatura română cultul părinţilor fondatori ai marxismului şi cultul liderilor comunişti. Prin intermediul literaturii studiate în şcoală, cei mai tineri membrii ai societăţii au fost îndoctrinaţi. Textele literare din perioada 1948-1989 surprind fidel promovarea cultului personalităţii liderilor comunişti, în special a lui Nicolae Ceauşescu, şi falsificarea realităților românești pentru a corespunde unor criterii de ordin ideologic.

BIBLIOGRAPHY

1. Burakowski, Adam, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989. Geniul Carpaților*, Iași, Editura Polirom, 2016.
2. Cesereanu, Ruxandra (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Iaşi, Editura Polirom, 2006.
3. *Comunicat* în „Scânteia”, anul XXV, nr. 3554, 27 martie 1956, p. 1.
4. Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002.

[17] Adam Burakowski, *op. cit.*, p. 268.
[18] Dumitru Săvulescu, *op.cit.*, p. 7.
[19] Adam Burakowski, *op. cit.*, p. 339 apud Adrian Cioroianu, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie comuniste*, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2005, p. 254.
[20] *Ibid.*, p. 203.
[21] *Ibid.*, pp. 238-239.

5. Iliescu, Constanţa; Nichita, Silvia; Petrescu, Victoria; Popescu, Stela, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977.
6. *Limba română. Manual unic pentru clasa a II-a elementară*, Bucureşti, Editura de Stat, 1950.
7. *Limba română. Manual unic pentru clasa a V-a elementară*, Bucureşti, Editura de Stat, 1950.
8. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro 2006.
9. Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2006.
10. *Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* în „Scânteia”, anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971, p. 1.
11. Săvulescu, Dumitru, *Limba română. Lecturi literare. Manual pentru clasa a VIII-a,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1988.
12. Tănase, Stelian, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej 1948-1965*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998.

INTER-TEXTUAL REFERENCES AND FICTIONAL COMBINATIONS IN DEBORAH HARKNESS'S ALL SOULS TRILOGY

Constantina Raveca Buleu
Researcher, PhD, The Sextil Puşcariu Institute of Linguistics and Literary History, Romanian Academy, Cluj-Napoca

Abstract:Based, analytically, on Deborah Harkness's All Souls Trilogy, composed by A Discovery of Witches, Shadow of Night, and The Book of Life, the presentation aims to investigate the inter-textual references of the speculative time traveling pattern the trilogy is constructed on. In Deborah Harkness's Gothic trilogy time traveling is the magic and surreal privilege of a cast of witches, who send their travelers back into the past, especially, but not exclusively, to the times of Elizabeth I, where they meet all sorts of real historical figures (Christopher Marlowe, Walter Raleigh, even William Shakespeare), presented in a more or less fictional transposition. The trilogy mixes, within its prevalent Gothic milieu, several well known, already verified literary patterns (like, for instance, the accidentally found manuscript within the dusty depths of the Bodleian Library in Oxford), being an intricate and intensely inter-textual scholarly fiction, which makes it even more attractive, since Deborah Harkness is a well regarded historian of science, medicine, alchemy, magic and the occult, all his knowledge being brilliantly put on display in her trilogy full of witches, demons and, eventually, a 1,500 years old French vampire. A dynasty from Wallachia is also present in the novel, making it even more interesting to the Romanian reader.

Keywords: Deborah Harkness, Neo-Gothic fiction, scholarly fiction, inter-text, alchemy, demonology, witchcraft

Time traveling has always haunted mythology, fiction and philosophy, penetrating also with success the realm of quantum physics. In a way or in another, there is time traveling present in the *Mahabharata*, when, returning from heaven, the king Raivata Kakudmi realizes that on the earth time has advanced much rapidly than expected. Similarly, in a Romanian fairy tale, *Youth without Old Age and Life without Death*, Prince Charming discovers, when returning from the magic realm of the eternal youth, that the world he used to live in has vanished long time ago, while in the Japanese fairy tale Urashima Taro returns after three days spent in an underwater palace, only to realize that this means 300 hundred years on the earth. All these tales are based on the idea that there are two modes of time: a human time, which is irreversible but normal, and a slow, even frozen time belonging to the gods and to other magical creatures. It is the very hypothesis accredited by Payasi Sutta, the twenty-third sutta of the Digha Nikaya, where a disciple of Buddha, Kumara Kassapa explains that in heaven time passes differently than on the Earth.

A very popular version of time travel is related to sleep. For instance, Honi ha-Me'agel, a Jewish scholar of the 1st-century BC says in a teaching about the gift lent to the next generations (he speaks about the carob tree) that he had slept for 70 years, and when he woke up, nobody could recognize him, although the people praised his teachings. The motif of sleep also goes into the texture of the first SF stories, like Louis Sébastian Mercier's *L'An 2440* (1771), which presents the dream image of what will happen 18 years after, that is the fall of the Bastille, the de-Christianizing plot, the abolition of the monarchy, the regicide and the civil war, as well as Washington Irving's *Rip Van Winkle* (1819). Further works are Edward Bellamy's *Looking Backward* (1888) or *When the Sleeper Awakes* (1899) by H.G. Wells. Let's not forget that the latter imagined in 1895 a time machine which defies the laws of physics in carrying his narrator forward on a tour in the future. Wells did this in an epoch when disbelief had been suspended regarding the possibility of constructing such a machine, while fiction writing goes on exploiting intensely the topic, many SF writers imagining similar time devices.

H.G. Wells' idea is based on the theory of the so-called fourth dimension attributed to time, in addition to the classical three attributed to space, only because our conscience moves along its axis. To put it differently, the tetra-dimensional geometry makes possible the travels within space and time simultaneously, due to a machine which speeds up the temporal flow. By sketching the evolutionary history of the relativity theory from Silberstein, Poincaré, Einstein and Minkowski, Ion Hobana[1] considers that *The Time Machine* represented a possible inspiration for Einstein.

Even if H.G. Wells is automatically associated to the time machine (also for his *The Chronic Argonauts*, published in 1888), he is not the first one to imagine such devices. They appear, for instance, in Edward Page Mitchell's *The Clock that Went Backward* (1881) and, associated to sleep, in Enrique Gaspar y Rimbau's *El Anacronópete* (1887) whose title is a new equivalent for *who flies against time*. Conceived as an iron box having electric connections, enriched with all sorts of additional devices, inclusive one which guarantees, even not always successfully, the inhibition of the travelers' cellular growth speed (because otherwise they would suffer a Benjamin Button type evolution) *el anacronópete* can undo the passing of time by flying against the rotation of the Earth. By using it, the travelers visit the 1978 World Fair in Paris, then the Battle of Tetuán (1860). A second trip has stops in Granada (1492), Ravenna (690), China (220), then the travelers watch the Vesuvius eruption in Pompey (79), then they move to the 30th century BC in order to meet Noah, where they discover the secret of the eternal life of God. The device explodes when it reaches the day of Creation, and its inventor, Don Sindulfo, wakes up and finds out that the entire story had been generated while watching a play written by Jules Verne.

According to Paul K. Alcon, „the first time-traveler in English literature was a guardian angel who returned with state documents from 1998 to the year 1728 in Samuel Madden's *Memoirs of the Twentieth Century*."[2] Published in 1733, without too much further fictional echo, because it was suppressed by the author himself, Samuel Madden's satire is a series of letters from British ambassadors in 1997 and 1998 to diplomats in the past, conveying the political and religious conditions of the future. The letter are provided by a guardian angel, who places himself at a junction of theology, superstition and science, while the author secretly points towards the possible model of this entity, Athanasius „Kircher's good Genius, who carried him through the Planets in his *Iter Extaticum*"[3], subsequently suggesting that the documents brought by the narrator's guardian angel have to be interpreted as equivalents to the tour of our solar system provided in 1656 by Athanasius Kircher for his protagonist in the *Itinerarium Extaticum*.

An immediate consequence is the substitution of Kircher's space with time. On the other hand, the documents transported back into the past resonate with a fruitful literary stereotype, related to the deciphering of an old text or of an artifact which contains prophesy. There is one difference, however, because in this case the documents come from the future, which allows Paul K. Alcon to conclude that Madden "deserves recognition as the first to toy with the rich idea of time-travel in the form of an artifact sent backward from the future to be discovered in the present."[4]

Time travel to the past represents a controversial topic of theoretical physics. Many scientists say that it is simply impossible, while others claim that there might involve issues related to causality, the classical example being the *grandfather paradox*, which says that persons who travel to the past kill their own grandfather before the conception of their father or mother, which actually prevents the time traveller's existence. A possible solution was provided by Igor Dimitrievici Novikov. The so-called *Novikov self-consistency principle* asserts that if an event exists, and if this event would cause a paradox or any change to the past whatsoever, then the probability of that event is zero. Therefore it would be impossible to create time paradoxes. On the

[1] Ion Hobana, *Science Fiction. Autori, cărţi, idei.* [Authors, Works, Ideas]Vol I. Editura Eminescu, Bucureşti, 1983, pp. 37-38
[2] Paul K. Alcon, *Origins of Futuristic Fiction*, The University of Georgia Pres, Athens anf London, 1987, p. 85
[3] Apud., Ibid., p. 95
[4] Ibid., p. 96

other hand, Stephen Hawking had formulated the *chronology protection conjecture* theory, by saying that traveling in the past is obstructed by the fundamental laws of nature.

Being closer to Madden's guardian angel complex than to Wells' time machine concept, time travel is, in Deborah Harkness's Gothic *Alls Souls Trilogy*, the magic and surreal privilege of a cast of witches, who send their travelers back into the past, although, theoretically speaking, it is still uncertain if time travel to the past is physically possible. The trilogy mixes, within its prevalent Gothic milieu, several well known, already verified literary patterns (for instance the accidentally found manuscript within the dusty depths of the Bodleian Library in Oxford), being an intricate scholarly fiction, which makes it even more attractive, since Deborah Harkness is a well regarded historian of science, medicine, alchemy, magic and the occult, all her knowledge being brilliantly put on display in her trilogy full of witches, daemons added, eventually, to a 1,500 years old French vampire.

The manuscript in question is *Ashmole 782*, a coveted and for long lost manuscript whose latest owner was Elias Ashmole (1617-1692), a real seventeenth-century book collector, politician and alchemist. Retrieved accidentally by dr. Diana Bishop, a historian and rather reluctant witch, specialized in the history of science focused on alchemy ("on the period when science supplanted magic – the age when astrology and witch-hunting yielded to Newton an universal laws."[5]), *Ashmole 782* "seemed to possess an otherworldly power that was impossible to ignore"[6], which threatens to destroy the walls erected to separate her career as a scholar from her birthright as the last of the Bishop witches. Accordingly, the scholar's option to study history is rooted in her belief that "the past seemed so predictable, as if nothing that happened there was surprising"[7].

The belief is rapidly put aside when she immerses herself in the less logical and less classified aspects of history, which makes the historian to rely on tools used by the detectives, as she realizes that her interest in the history of science and in alchemy is actually pre-determined by the reduplication of her personality: "I wanted to know how humans came up with a view of the world that had so little magic in it [...] I needed to understand how they convinced themselves that magic wasn't important"[8]. But magic never really went away. This is the lesson of Robert Hooke and Isaac Newton: "They both knew there was no such things as a world without magic. Hooke was brilliant, with his ability to think through scientific problems in three dimensions and construct instruments and experiments. But he never reached his full potential because he was so fearful of the mysteries of nature. Newton? He had the most fearless intellect I've ever known. Newton wasn't afraid of what couldn't be seen and easily explained – he embraced it all […] it was the alchemy and his belief in invisible, powerful forces of growth and change that led him to the theory of gravity"[9]. Not at all accidentally, it was precisely Newton who introduced the concept of absolute time and space, as non-dependable upon physical events, a backdrop or stage setting within which the physical phenomena occur.

In Diana's genealogical tree we find the historical figure of Bridget Bishop (c.1632-1692), the first woman executed for witchcraft during the Salem witch trials, but also two very gifted and fictional parents: Rebecca Bishop and Stephen Proctor, both witches and anthropologists, killed in Africa by other witches when Diana was seven, but not before enjoying their protection. She was spellbound until she met her shadowed prince. Raised by her aunt, Sarah Bishop, and by her partner, Emily Mather, both witches, Diana opts for a human career, mostly without magic, but the manuscript brings her back into the world inhabited by witches, daemons and vampires, who share with the humans the existence on earth.

Usually the offspring of the humans, the daemons are "creative, artistic creatures who walk a tightrope between madness and genius"[10] (rock stars and serial killers), while the vampires, whose

[5] Deborah Harkness, *A Discovery of Witches*, Headline Publishing Group, London, 2011, p. 11
[6] Ibid., p. 4
[7] Ibid., p. 86
[8] Ibid., p. 87
[9] Ibid., p. 104
[10] Ibid., p. 19

parents are also vampires, are ancient, dangerous and beautiful creatures, who feed on blood and can charm easily. They have a daylight existence, have extremely efficient bodies from an electric point of view, they are not dead, but enjoy slow biological flows, being attracted by science and by everything that promises to unlock the secrets of the universe. The discrete presence of the creatures among the humans is carefully monitored by the *Congregation*, a council located in Venice, formed by three witches, three vampires and three daemons. The Congregation also controls the *covenant*, which forbids the different orders of creatures to establish closer relationships.

A rebellious mirror of the Congregation is the *Conventicle*, the gathering of dissenters formed in Madison by the witches Diana, Sarah and Emily, the vampire Matthew, his son Marcus and his lab partner Miriam, and the daemons Nathaniel Wilson, his wife Sophie and Matthew's friend, Hamish Osborne. Apart from the Congregation there is a secret chivalry order created by Philippe de Clermont and led by Matthew (Marcus will take over later), *militie Lazari a Bethania* , the Knighthood of Lazarus of Bethany, (the resurrected Lazarus is not at all an accident within the vampire history), whose mission is to ensure that vampires will survive in a world dominated by humans, also protecting those who could not take care of themselves.

The first anomaly of the manuscript is the second part of its title. Consecutive to "Anthropologia, or a treatise containing a short description of Man", handwritten by Ashmole, there comes a second part of the title, obviously written by a later hand using a pencil, which says: "in two parts: the first Anatomical, the second Psychological"[11]. It is strange, because there was not a science called psychology at the time Ashmole had lived. Later on, we learn that the pencil annotation of the title belongs to Stephen Proctor, Diane's father, a time walker well versed in witchcraft. Afterwards three folios have been removed from the manuscript, and each illustration has at least one fundamental flow, one element that makes the interpretation of a notoriously tricky alchemical imagery impossible. Another anomaly is that *Ashmole 782* is in fact a palimpsest, with a writing hidden by some sort of spell, with textual captions from the 15th to 17th centuries, images mainly from the fifteenth century, everything being printed on a strange vellum which proves to be the skin of a creature, thus transforming everything in a sensational DNA map. As such *The Book of Life* (i.e. *Ashmole 782*) becomes *The Tree of Life*.

„Scholars do one of two things when discover information that doesn't fit what they already know. Either they sweep it aside, so it doesn't bring their cherished theories into question, or they focus on it with laser like intensity and try to get to the bottom of the mystery"[12] – Diana Bishop concludes before opting for the first alternative. But it proves to be too late, because the discovery, the returning of a bewitched manuscript or the resetting of its original spell is immediately noticed by the creatures. One of them is a 1500 years old French vampire, Matthew Clairmont (originally Clermont), who has an impressive academic career: he is a member of the Royal Society, professor of biochemistry and is affiliated with the Oxford Neuroscience department of the John Radcliffe Hospital. Matthew Clairmont proves to be the dark prince from Diana's mother prophetic fairy tale, from Agatha Wilson's visions (she is a demon), and from the more prophetical *Ashmole 782*, despite a very clear warning issued by Matthew himself: "you mustn't romanticize vampires"[13].

Matthew Clairmont is not the only creature interested in the manuscript; he shares his interest with Agatha Wilson, a member of the Congregation, who believes that "the Book explains why we're here [...] It tells our story – beginning, middle, even the end. We daemons need to understand our place in the world"[14]. The need is originated in the fact that nobody knows *why* and *how* creatures do exists. Moreover, since witches give birth to witches and the vampires give birth to vampires, the birth of the daemons has no other explanation than the anxiety stories generated the fear of the humans, stories originating in the unproved evil of the soul possession. Because, of course – the text states - "fear and denial are what humans do best"[15].

[11] Ibid., p. 13
[12] Ibid., p. 15
[13] Ibid., p. 160
[14] Ibid., p. 69
[15] Ibid., p. 106

”Why I’m here”[16] is also Matthew’s central question. His involvement with science has always centered onto this fundamental dilemma, which is different from *how*, the question that seems to motivate the modern scientists. Experimenting with the creatures’ DNA, Matthew reaches up to the conclusion that the creatures are slowly becoming extinct. The laboratory results show a clear deterioration of the species, manifested by the daemons’ propensity towards insanity, by the vampires’ incapacity to create new vampires and by the witches’ more and more weakened magical powers. Only humans are not dying out. They prove to be better adapted to the conditions of life, having also a insatiable urge to reproduce, meaning that the humans have become the real victors of the evolutionary battle.

Matthew’s interest in *Ashmole 872* is stirred up by Charles Darwin’s *On the Origin of Species* (1859), in which he saw how Darwin ”seemed to explore the alchemical theory of transmutation through biology”[17]. In Matthew’s understanding the absolute confidence of an alchemist to change one substance into another is, by creating new forms of life, nothing more than evolution, while the process of fabricating the philosopher’s stone seems to capture the quintessence of a vampire, that is immortality, wealth and knowledge.

Nevertheless Matthew doesn’t rely on the methods of alchemy, but on extensive lab analyses of mithocondrial DNA. He explains the difference between species as a genetic one: ”Humans have twenty-three chromosomal pairs in every cell nucleus, each arranged in long code sequences. Vampires and witches have twenty-four chromosome pairs” and daemons ”have the same number of chromosome pairs as humans – but they also have a single extra chromosome”[18]. Partially sustained by the works of Darwin (with whom, by the way, Matthew had an exchange of letters), as well as by alchemy, which he conceives as a story of Creation put into chemical formulas and symbols, Matthew Clairmont shares the idea of monogenesis, that is the belief in the common origin of the four different species.

Another creature obsessed with recuperating the manuscript is Peter Knox, a destructive and rather vicious witch and a member of the Congregation, who is convinced that *Ashmole 782* contains „the first spells ever constructed, descriptions of the enchantments that bind the world together [...] the secret of immortality. How witches made the first daemon. How vampires can be destroyed, once and for all”[19].

Self-secluded in the Sept-Tour castle belonging to the Clermonts, a residence owned by Matthew’s mother Isabeau, Diana meets two further members of the Congregation, also obsessed with recuperating the manuscript: the witch Satu Järvinen and the vampire Gerbert of Aurillac, a reproduction of the dark legend of the real Gerbert d’Aurillac, that is Pope Sylvester II (999-1003), who was actually one of the most noted scientists of his time. His legend was born at the beginning of the 12th century, with the work of the English monk William of Malmesbury (*De Rebus Gestis Regum Anglorum*) and a polemical pamphlet by Cardinal Beno (*Gestae Romanae Ecclesiae contra Hildebrandum*). According to the legend, Gerbert, while studying mathematics and astrology in Cordoba and Seville, was accused of having learned sorcery and stolen a book of spells from an Arab philosopher. Chased by him, Gerbert fled and hid hanging from a wooden bridge, where, suspended between heaven and earth, he was invisible to the magician.

Among other things, Gerbert was also reputed to have bound a pact with a female demon called *Meridiana* (she appears in the novel as a witch), whose help he enjoyed in order to ascend to the papal throne. Another version tells that he won the papacy by playing dice with the Devil. According to the legend, Meridiana (or her bronze head) told Gerbert that if he should ever read the Mass in Jerusalem, the Devil would come after him. Then Gerbert cancelled his pilgrimage to the Holy City, but when he read the Mass in a church called Santa Croce in Gerusalemme in Rome, he became sick. Soon afterwards, lying on his deathbed, he asked his cardinals to cut up his body into pieces and scatter them across the city. In another version, the protagonist was attacked by the Devil

[16] Ibid., p. 84
[17] Ibid., p. 178
[18] Ibid., p.191
[19] Ibid., p. 151

while he was reading the Mass. The Devil mutilated him and gave his gouged-out eyes to the daemons to play with in the Church. Repenting, Sylvester II cut off his hand and his tongue. Another legend states that his bones will rattle in his tomb any time a Pope is going to die.

Being chased by the Congregation, Diana and Matthew leave Sept-Tours and look for a way out to Madison, USA, hiding in a magic home shared by Sarah Bishop, Emily Mather and several other Bishop ghosts. The house offers them a missing page from *Ashmole 782*, whose rear side was annotated by Stephen Proctor, Diana's father, with a quote taken from Einstein: "The most beautiful experience we can have is the mysterious. It is the fundamental emotion that stands at the cradle of true art and true science. Whoever does not know it and can no longer wonder, no longer marvel, is as good as dead, and his eyes are dimmed"[20].

In Madison Diana discovers that her father, Stephen Proctor, was a very rare witch, who could move in time between present, past and future. She also realizes that when she was a child she was also a time traveler, unaware of the threat that any time travel is about messing up the time-space continuum. In the *All Souls Trilogy* version, time travel requires a very rare witch power and three objects from the particular time and place that someone want to travel back to. This means that time travel contains both space (Diana Bishop and Matthew Clairmont move from Madison, USA to England) and time, although Christopher Yorke and Lois Rowe has found that the concept is rather incongruent: "Time travel, properly construed, is the misapplication of a spatial metaphor to a non-spatial phenomenon. Travel is a spatial term, but the independent traversal of the temporal dimension alone does not in any way imply literal movement through space. Thus, 'time travel' is a poor way of describing a process that we imagine can occur — the temporary and localized dissociation of time from space — though in truth it may be beyond human capacity to initiate it or even comprehend its full implications."[21].

Scientifically, Diana's complex powers (witch-wind, witch-water, witch-fire, time traveler) are explained by her DNA, because she is actually a chimera, „a person with cells that possess two or more different genetic profiles"[22]. In her case, the secondary profile belongs to her twin unborn brother, due to the so-called *Vanishing Twin Syndrome*, recognized by the medical community in 1945. The Vanishing Twin Syndrome occurs when a twin or multiple twins disappear in the uterus during pregnancy as a result of miscarriage, and the fetal tissue is absorbed by the other twin, by the multiple twins, the placenta or the mother. Symbolically, the protagonist's chimera nature is mirrored by her name, Diana: born on the goddess's feast day, she was named Diana, while, Diana, the goddess of the moon had a twin brother, Apollo, the god of the sun. Not at all accidentally, the Sun and the Moon are essential for the alchemical wedding, their union resulting in a hermaphrodite. This fact makes Matthew to speculate that *Ashmole 782* is not just about the origins and evolution, but also about reproduction, more accurate about the cross-species reproduction as the next evolutionary step.

The necessity to gain time for Diana to learn how to control her powers leads to the decision to keep the discovery hidden from the Congregation, even if the science of time travel keeps worrying her. One of its key issues is represented by the fact that a person could have two manifestations in the same sequence of time. The answer is given by traveling back to the Elizabethan era England, to the exact point when the 1590 Matthew was replaced by Matthew the-time-walker: "The Matthew Royden who had been in the sixteenth-century Chester vanished because he was displaced by the Matthew who'd traveled here from the modern day Oxfordshire. When we left, the sixteenth-century Matthew, presumably, would reappear. Time wouldn't allow both Matthews to be in the same place at the same moment. We had already altered history without intending to do so"[23].

---

[20] Ibid., p. 539
[21] Christopher Yorke, Lois Rowe, *Malchronia: Cryonics and Bionics as Primitive Weapons in the War on Time*, in *Journal of Evolution and Technology* - Vol. 15 Issue 1 -February 2006, p. 73
[22] Deborah Harkness, *A Discovery of Witches*, ed. cit., p. 558
[23] Deborah Harkness, *Shadow of Night*, Headline Publishing Group, London, 2012, p. 67

An unsettling clue of time walking appears to be something that happens to everybody: "…you drive to work and don't remember how you got there. Or the whole afternoon passes and you don't have a clue what you did. Whenever something like that happens, you can bet there's a time walker nearby"[24]. Again, Einstein is to look for comfort here, with his belief in the elasticity of time and his trust that all physicists are aware that the distinctions between past, present, and future are nothing more than "stubbornly persistent illusions"[25]. Another problem appears to be the unpredictability of moving across past and future, about how easy is to wander indefinitely within "the spider web of time"[26].

The three objects from the Elizabethan time (the white queen, lost by Matthew in a game with Kit Marlowe in 1590, brought to Diana by Sophie Norman, Agatha Wilson's daughter-in-law, Ysabeau's earring, hidden in Bridget Bishop's puppet, and the first edition of Marlowe's *DoctorFaustus*) are introduced into a cyclic choreography: found or got in the present, they are re-placed into the past in a way which guarantees that they will go down in time the very same way they had done it before. In a story featuring witches, vampires and daemons it becomes inevitable that the chosen moment of time traveling is linked to two essential feasts of the Gothic, Halloween and All Souls: "There's not much keeping the living from the dead between Halloween and All Souls. It would be easier to slip between the past and the present then"[27].

The extensive depiction of 1590 England is directly indebted to Deborah E. Harkness's high expertise in the subject, her book *The Jewel House. Elizabethan London and the Scientific Revolution* (Yale University Press, 2007) being in many respects the scientific counterpart of the fictional England depicted in the second part of the *All Souls Trilogy*, *Shadow of Night*, which is almost entirely dedicated to a trip to Elizabethan England. "For the first time in my life – Diana Bishop says –, I was absolutely delighted to be a witch. As a historian I studied the past. Because I was a witch, I could actually visit it"[28].

At that time, Matthew Roydon (the change of family name was a necessity for a *wearh*, which is the old English term for vampire, another word being *manjasang*, because *vampire* is an invention of the 18th century) worked as a spy for Queen Elizabeth and for his own father, Philippe de Clermont, a close friend of the scorned and jealous Christopher Marlowe, a creative, but troubled daemon, with an unrequited love for Matthew and a special taste for vengeance, which menaced Diana several times. Among Matthew's friends we can also find many fictional versions of otherwise real people: the writer and scholar George Chapman (1559-1634), the mathematician and astronomer Thomas Harriot (1560-1621), Henry Percy, 9th Earl of Northumberland (1564-1632), nicknamed "*the Wizard Earl*" because of his interest in the scientific experiment and because his extensive library. Another friend is Sir Walter Raleigh (1554-1618), one of the most fascinating figures of the Elizabethan era, a writer, spy, politician, soldier, courtier and explorer.

Strangely enough, under the name Matthew Royden we can also discover a very real but less known poet, associated to a society called by the modern scholars *The School of Night* group, including Marlowe, Chapman, Raleigh, Roydon, Harriot and, possibly, Henry Percy. Initially Sir Walter Raleigh called the congregation *The School of Atheism*, an adequate name for a group who "held heretical opinions, sneered at the corrupt court of Queen Elizabeth, and scoffed at the intellectual pretensions of the church and university"[29].

In England Diana Bishop gets acquainted to Queen Elizabeth, comes into close friendship with Mary Sidney, Countess of Pembroke (1561-1621), one of the first English woman writers, famous for her poetry and for her literary patronage, but she also meets the famous astrologer, mathematician and occult philosopher John Dee (1527-1608/1609). Diana also discovers what means to be a *fileuse du temps*, a time spinner, doubled by a weaver (a maker of spells), but she also

[24] Deborah Harkness, *A Discovery of Witches*, ed. cit., pp. 620-621
[25] Ibid., p. 621
[26] Ibid., p. 669
[27] Ibid., p. 629
[28] Deborah Harkness, *Shadow of Night*, ed. cit., p. 4
[29] Ibid., p. 14

learns how dangerous could be the life of a witch within an epoch that hosts the North Berwick witch trials (1590), under King James's reign. It is the same King James who, still in Scotland at that time, publishes a philosophical dissertation on necromancy and on the historical relationships between the various methods of divination, known as *Daemonologie* (1597). The work also deals with vampires and werewolves, but they do not appear in Deborah Harkness's trilogy. It is the book believed to be one of the main sources used by William Shakespeare when writing *Macbeth*, but in the *Shadow of Night* Shakespeare is nothing more than a promising writer, inspired occasionally by Stephen Proctor (the alleged author of the saying "something is rotten in the state of Denmark"[30]) and the direct beneficiary of Marlowe's ideas when writing *Love's Labor's Lost*.

It is worthwhile mentioning that the best chart of Marlowe's presence in the Shakespeare's work was given by Harold Bloom, who brilliantly displaces, in *The Anxiety of Influence*, the creative and behavioral *hybris* of Marlowe, killed in a brawl presumably issued by the government he had previously served as a secret agent. Harold Bloom constructs his hypothesis by using Russell Frazer's thesis according to which "Shakespeare's story began with Marlowe"[31].

In the Elizabethan era Diana also meets her guardian angel Gallowglass, Matthew's nephew, who will keep an eye on her in the future. But the meeting which really changes her life is with Philippe de Clermont, the ancient and fascinating father of the Clermont family, who, while celebrating the Christian feasts, also includes the ancient Saturnalia. She becomes his blood-sworn daughter and Matthew's wife through a dual ceremony: a sacrifice at the former temple of Artemis (goddess Diana's Greek identity) and a Christian wedding as well, celebrated at Sept-Tours Castle.

Then the travelers go to Prague, because Matthew must find Edward Kelley (1555-1597/1598), one of John Dee's former associates, who claims to possess the secret science of transmuting base metals into gold (the goal of the alchemy), being also the owner of the Philosopher's Stone. His flamboyant biography, his connections with John Dee, Elizabeth I and Rudolf II, as well as his claim of possessing great alchemical and magical skills have transformed him into the emblem of the sorcery and magic.

The sojourn in Prague means also, of course, the contact with the legendary curiosity cabinet (*Kunstkammer*) of Rudolf II, The Holy Roman Emperor (1552-1612), a rather dangerous and bizarre man, very aware of vampires and other creatures, and the possible source for *Ashmole 782* or *The Book of Life*, the answer to everything. Prague also hosts many other important figures of the thinking and spirituality of the late 16th century, like Judah Loew ben Bezalel (?1412/1526-1609), known to the scholars of Judaism as The Maharal (acronym of Moreinu Ha-Rav Loew, Our Teacher, Rabbi Loew), an important mystic, philosopher and Talmudic scholar, but also the subject of the 16th-century legend of the Golem, whom creator he was, the hypothesis being assimilated by our fiction. It is the place where Diana notices valuable information related to the so-called *Order of the Defeated Dragon* (or *Drăculeștii*), an order which challenged the Clermonts, being led by Vlad the Dragon, the father of the Impaler: "The Impaler was a nasty bastard. Happily he's dead now [killed by Baldwin de Clermont, the oldests son of Philippe], and all we have to worry about are his father, his brothers, and their Báthory allies"[32].

A Discovery of Witches is also a book about books, and the scholar Deborah Harkness includes in its tissue the alchemical text *Aurora Consurgens*, the writings of Giordano Bruno (who, according to our fiction, was actually a daemon), a great number of quotes by Ben Johnson, John Milton, Dante Gabriel Rossetti, dialogues told in Occitanic and many more. Thus the *Shadow of Night* intensifies its inter-textual level, both by reproducing the imagined, but sophisticated dialogues belonging to the intellectuals gathered in *The School of Night*, group, and in the highly skilled reenactments of the Elizabethan era court life and culture. Moreover, the second part of the

[30] Ibid., p. 590
[31] Harold Bloom, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, tr. din limba engleză și note de Rareș Moldovan. [*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Translated from English and notes by Rares Moldovan]. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 19
[32] Deborah Harkness, *Shadow of Night*, ed. cit., p. 509

trilogy offers a subtle lesson of vampire imaginary, centered upon sex and dominance, doubled by a scholarly reevaluation of the topic.

The author massively relies on the famous *Voynich manuscript*, a 15th-century illustrated codex written in an unknown writing system, also associated to John Dee and Rudolf II. In the third part of the trilogy, entitled *The Book of Life*, the inter-textual links dissipate, allowing the protagonists to dissolve all their problems concerning time traveling in a truly happy end manner. Returned to present day time due to Diana's outstanding witch powers, who also associates a fire drake, they start to decipher the complex genetic codes hidden in the now complete *Ashmole 782*/*The Book of Life*, being helped by Chris Roberts, a genius of molecular biology science. They also face and destroy their old and new enemies, like Peter Knox and Benjamin de Clermont, and manage to invalidate the *covenant*, which means that the future generations will be created within the liberated climate of the mixed species. Being fairly optimistic, the final message of the book, launched into space by biologist Chris Robert (a human being!), is utterly reassuring and nothing less than politically correct: "You aren't monsters after all. There are not such things as daemons, vampires, and witches. Not biologically. You're just humans, with a difference"[3334].

BIBLIOGRAPHY

Alcon, Paul K., *Origins of Futuristic Fiction*, The University of Georgia Pres, Athens anf London, 1987

Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, tr. din limba engleză și note de Rareș Moldovan. [*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Translated from English and notes by Rares Moldovan] Paralela 45, Pitești, 2008

Harkness, Deborah, *A Discovery of Witches*, Headline Publishing Group, London, 2011

Harkness, Deborah, *Shadow of Night*, Headline Publishing Group, London, 2012

Harkness, Deborah, *The Book of Life*, Headline Publishing Group, London, 2014

Harkness, Deborah, *The Jewel House. Elizabethan London and the Scientific Revolution*, Yale University Press, 2007

Hobana, Ion, *Science Fiction. Autori, cărţi, idei.* [Authors, Works, Ideas]. Vol I. Editura Eminescu, Bucureşti, 198

Yorke, Christopher, Rowe, Lois, *Malchronia: Cryonics and Bionics as Primitive Weapons in the War on Time*, in *Journal of Evolution and Technology* .Vol. 15 Issue 1 -February 2006

[33] Deborah Harkness, *The Book of Life*, Headline Publishing Group, London, 2014, p. 617

THE DESTINY OF CHILDREN'S BOOKS

Calina Paliciuc
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:Not only creators but also books have their destiny, some rise over time over intentions declared or not by the author, others are perceived differently than thought by those who gave them life. Unrepentant satire or "moralizing lessons," draped in the "fable" for the "grown ups", have ended up being considered as "children's books", a status that goes down in the eyes of many, but paradoxically also saves them from oblivion was the destiny of famous books signed by Daniel Defoe, Swift, Kipling and even Dickens.Most articles are reduced to the storytelling of the well-known "true stories" that inspired the writer or emphasized the ethical value of the famous book.

Keywords: creators,books,foreign writers,translators,value

Nu doar creatorii, dar şi cărţile îşi au destinul lor, unele se înalţă în timp mult peste intenţiile declarate sau nu de autor, altele ajung să fie percepute altfel decât au fost gândite de cei ce le-au dat viaţă. Satire necruţătoare sau „lecţii moralizatoare", drapate în „fabulă" pentru cei „mari", au sfârşit prin a fi considerate drept„cărţi pentru copii", statut care le coboară în ochii multora, dar - paradoxal - le şi salvează de la uitare. Acesta a fost destinul unor cărţi celebre semnate de Daniel Defoe, Swift, Kipling şi chiar Dickens.

Cele mai multe articole se reduc la povestirea cuminte a ştiutei „poveşti adevărate" care l-a inspirat pe scriitor sau pun accentul pe valoarea etica a celebrei cărţi.

Majoritatea textelor consacrate iui **Daniel Defoe** părintelui lui *Robinson Crusoe,* fie ele simple note, medalioane comemorative sau recenzii, au fost prilejuite de împlinirea, în 1931, a doua sute de ani de la moartea scriitorului sau de traducerea cărţii - la început parţială sau repovestită pentru copii, apoi integrală (Petru Comarnescu în 1943).

Cititorul e intereseat de modul exemplar în care naufragiatul, pe un pământ nelocuit, reconstruieşte cu migală o mică lume, parcurgând fazele civilizaţiei omenirii. Nici un comentator român din epocă nu vede în lucrarea lui Defoe o carte alegorică, „un mit al civilizaţiei moderne".

Ortens Arineanu (pseudonimul lui Nestor Urechia) vorbeşte despre „istoricul insulei lui Robinson" şi despre ceilalţi *Robinsoni* ieşiţi - în spaţiul românesc - din cunoscuta carte: *Robinson în Ţara Românească* de Al. Hodoş şi *Robinsonii Bucegilor* de Nestor Urechia.(Ortens Arineanu, *Insula, lui Robinson*, în „Propilee literare", II, 1927, 15 iunie, p. 12).

"Curierul critic" al „Mişcării literare" apreciază apariţia textului integral în germană şi deplânge faptul că noi avem „doar un Robinson trunchiat", „din prejudecata că e o carte de copii." (Daniel de Foe, *Robinson Crusoe*, traducere de Radu O. Rosetti,în „Mişcarea literară", II, 1925, nr. 16, (28 februarie).

Şi Adrian Maniu o consideră astfel, dar „deşi e o carte pentru copii, e totuşi o pagină de glorioasă istorie a umanităţii [...] întâmplarea adevărată avea totuşi o frumuseţe de simbol - nenorocirea dovedind puterea omului cinstit de a trai în singurătate [...] De aceea cronica romanţată a vieţii lui Robinson s-a bucurat prin veac de gloria cea mai mare şi alături de *Biblie* şi de *Casa unchiului Toma*constituie cele mai citite cărţi în toate limbile pământului."

(Adrian Maniu, *Robinson Cruzoe* (sic!), în „Adevărul", 44, 1931, nr. 14.526,9 mai, p.l).

Un mic text, nesemnat, aminteşte asemănările între viaţa lui Defoe şi cea a lui Cervantes, un altul, tot... anonim, vorbeşte despre o carte uitată" - *înconjurul Marii Britanii* - dar nici un articol nu

are în vedere *Moli Flanders* sau *Jurnalul din anul ciumei*, nici pe Defoe ca întemeiator al ziaristicii moderne. „... trăim într-o epocă critică, mergem în necunoscut şi nu ne putem bizui decât pe talazul de vrednicie ce ni l~am ridicat Scut împotriva tuturor evenimentelor adeverse [...] Noi suntem noii Robsinsoni." (Traían Che iar iu, *Noi şi Robinson*, în „Glasul Bucovinei, XVIII, 1935, nr. 4634,1 septembrie, p.2-3).

Ap. D. Culea publică două lungi articole despre *Robinson Crusoe* - reluând şi comentând - în scop didactic - subiectul cărţii. După ce afirmă ca nu e o carte pentru copii, ci mai degrabă pentru „tineretul de peste douăzeci de ani", având o mare valoare formativă, autorul subliniază că „înainte de a fi o carte universală, e definitorie pentru spiritul englez. *Robinson* întrupează rasa engleză în toate virtuţiile ei active."

Deşi îşi publică articolele în revista „Lamura" - organ al Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii, având în redacţie şi pe Nichifor Crainic, când comentează raporturile eroului cărţii cu, Dumnezeu, Culea scrie, foarte puţin ... ortodox:

„Astfel de creştinism este cu totul englez, protestant, puritan; adică activ, practic, dezbrăcat de formele dogmelor, e religia fără biserică şi preoţi, în armonie cu instictele rasei şi ale pământului. înarmat cu astfel de credinţă care consacră munca, oţeleşte braţul şi sufletul, omul curăţă, organizează şi civilizează pământul.

Ce ar fi făcut oare un creştin de sub acest cer de răsărit, pasiv şi fatalist? Ar fi bătut mătănii, ar fi tras la cruci şi ar fi ridicat un mic altar, ar fi aşteptat de sus hrana şi mântuirea ca profetul Ilie în pustiu, s-ar fi îndobitocit ca schimnicii din pustiuri, a căror viaţa de negaţie umple articolele ortodoxe, natura l-ar fi învins şi el s-ar fi uscat ca roşcovele în chiar prezenţa lui Dumenezeu." Date fiind valenţele educative ale modelului, ar trebui, încheie D. Culea, să fie introduse în şcoli „lecţii de robinsoniade".

(Ap.D.Culea, *înţelesul lui „Robinson", în* „Lamura", II, 1940, nr. 3, decembrie, p. 223-238).

Într-o documentată comunicare citită la sesiunea ştiinţifică a Universităţii clujene din 1956, Mihail Bogdan a urmărit destinul scrierilor lui Jonathan Swift în spaţiul românesc. Şi pentru că traducerile româneşti au plecat de la cele franţuzeşti sunt înregistrate cele ce ne-au servit ca model: mai puţin cea alcătuită - la doar un an de la apariţia *Călătoriilor lui Gulliver* în Anglia - deci 1727 - de abatele Desfontaines - (mai degrabă o adaptare decât o traducere), cât mai ales la cea cu traducător necunoscut, dar ilustrată de pictorul S.S Grandville. Acest text va servi ca bază pentru prima traducere românească - sub semnătura lui l.D. Negulici - în anul 1848 - şi după „o confruntare cu originalul englez prin ajutorul D. Em. Angelescu". Ediţia e ilustrată cu optzeci de imagini, preluate după ediţia franceză.

Semnificativ - timp de un secol aproape ea va rămâne singura traducere completă în româneşte a celebrului roman, toate celelalte care vor urma vor fi repovestite, rezumate, în chip de cărţi pentru copii. Aşa vor fi: traducerea trunchiată a lui Caion din 1898, cuprinzând doar două părţi, ca şi cea semnată de Ludovic Dauş - cuprinzând doar prima călătorie.

În 1905 Radu D. Rosetti îl plimbă şi el pe Gulliver doar în ţara pititcilor şi urmaşilor, iar Haralamb G. Leca - în 1909 îşi permite să facă interpolări numeroase. în 1938 mai apare un *Gulliver* în ţara piticilor repovestit, după un text franţuzesc - şi în felul acesta statutul de „carte pentru copii" e şi mai bine consolidat, sărăcind semnificaţia cărţii.

Faţă de traducerile amintite de Mihail Bogdan, *Bibliografia* alcătuită de O. Pădurari mai include o traducere din anii treizeci semnată de Sorin B. Rareş - *Ţara cailor* şi *Meditaţia supra unei mături* - tradusă de P. Grimm, în 1927. Abia.în anii cincizeci - prin strădania Verei Călin (1952) şi cea a lui Leon Levitchi (1956) vom avea traduceri integrale făcute cu profesionalism, după originalul englez. Şi în presă apar fragmente din cartea lui Swift - între anii 1882-1899 - mai ales primele două cărţi şi se traduce din H. Taine, capitolul despre Swift din *Istoria literaturii engleze.*

În 1935 se reproduce un fragment, după traducerea din 1849 a lui Negulici, iar în 1938 în paginile ziarului „Patria", Ion Dumbravă traduce acelaşi episod. În perioada interbelică cartea fundamentală a lui Swift era tratată de mulţi comentatori la capitolul „cărţi pentru tineret".

Între anii 1926-1944 au apărut zece texte închinate lui Swift, cele mai multe mai mult decât modeste. Era bicentenarul lui Gulliver şi gazetarul de serviciurămânând ades anonim , insera câteva rânduri despre carte sau scriitor, ades cu tentă, de senzaţional sau oricum vizând aspecte marginale: Jonathan Swift şi cinematograful, aventurile amoroase (după cartea lui Lewis Gibbs).

În „Propilee literare" (an I, 1926, nr. 19, 15 decembrie, p. 16) la cap. „Diverse" - consemnând, în trecere *Bicentenarul "Gulliver"* - citim:

„Cartea trăieşte mereu, dar numai pentru părţile ei dintâi. Partea satirică nu mai e sensibilă nimănui. N-a rămas decât partea de fantezie. Şi cum aceste poveşti cu pitici şi uriaşi sunt cele care emoţionează şi tresaltă imaginaţia copiilor, *Gulliver* a devenit o carte pentru copii... Swift, satiricul Swift, dacă ar mai veni pe lumea asta, ar fi desigur mirat văzând că pamfletele lui au ajuns să distreze pe copii!"

Marian Sârbulescu e încredinţat că de vină, pentru că Swift a fost uitat, e viaţa modernă: omul a pierdut simţul fantasticului.

„Aş vrea să ştim câţi îl mai recitesc pe Swift. Cred că foarte puţini mai catadicsesc să-şi piardă vremea cu acele minunate povestiri pentru copii şi oameni în toată firea care sunt *Gulliver în ţara pititcilor* şi *Gulliver în ţara uriaşilor.* Nimeni nu mai crede în realitatea temerarului aventurier. Nimeni nu-1 mâi iubeşte pe Gulliver. Am pierdut orice simţ al fantasticului, orice facultate de a transcende realitatea. Imaginaţia noastră şi-a frânt aripile odată cu zborul celui dintâi avion."

(Marin Sârbulescu, *Gulliver*, în „Timpul", VIII, 1944, nr. 2607, 13 august)

Mai ciudată, ca să folosim un termne blând, e „citirea" cronicarului ziarului „Biruinţa'' care, după ce rezumă *Călătoriile lui Gulliver,* apreciază că ultima parte, cea mai amară - n-are nici o valoare literară („pare o bucată fără valoare pe lângă strălucirea de pietre scumpe ale primelor şiri"), grăbindu-se chiar să generalizeze, alegând nefericit exemplele: „E cazul lui Cervantes în partea a doua a românului *Don Quijote*sau al lui Goethe în *Fausi* precum şi a lui Gogol în *Suflete moarte*."

(Ion Munteanu, *Jonatham Swift*, în „Biruinţa", I, 1926, nr. 177, 19 noiembrie, p.2)

Singurul text de substanţă, care se apropie de ceea ce ar fi trebuit să fie nivelul receptării operei unui mare scriitor înspre mijlocul sec. *XX*, e cel semnat de Sanda Popescu,în „Jurnalul literar" ziarul de ţinută, scos la Iaşi de G. Călinescu.

„Sunt în atenţia europeană; câteva opere cărora, printr-un vitreg joc al destinului, li s-a pierdut în cursul timpului semnificaţia cu care le-au învestit creatorii lor. Ne gândim la scrierile lui Rabelais, Cervantes, şi fireşte, punem în fruntea lor pe acelea a lui J. Swift.

Dintre ele, *Povestea butoiului, Scrisorile postăvarului,* şi-au păstrat în conştiinţa posterităţii caracterul lor satiric, pe când *Călătoriile lui Gulliver-tocmai* acelea care l-au consacrat în ochii contemporanilor ca protagonist al genului - au devenit literatură pentru copii. [...] dată la lumină după mulţi ani de gestaţie, ea apare ca un nemilos rechizitoriu al "imperfecţiunilor, nebuniilor şi viciilor speţei umane ".

Despre felul cum au fost primite *Călătoriile lui Gulliver* de către public, ne informează W. Scott "Niciodată, poate, o carte n-a fost atât de căutată de către toate clasele lumii. Cititorii înaltei societăţi găseau în ea o satiră personală şi politică, vulgul, aventuri pe gustul său, amatorii de romantism, minunăţii, tineretul, spirit, oameni gravi, lecţii de morală şi de politică, bătrâni năpăstuiţi şi ambiţia desamăgită, maxime de o amară şi tristă mizantropie".

Nu numai în Anglia, ci şi pe continent răsunetul lui a fost puternic. Voitaire, aflat atunci la Londra, le laudă prietenilor, sfătuindu-i să traducă cartea. Abatele Desfontaines nu se mulţumeşte numai cu traducerea, ci adaugă şi o continuare: *Notil Gulliver.*

După 1727 apare şi în Anglia o continuare a unui autor obscur.

Succesul neegalat a dus la imitarea procedeelor literare folosite de Swift. Ea poate fi

semnalată până în literatura noastră, în scrierile lui I. Ghica: *Insula Prosta şi Două călotorii în vis* (Cultura sa de formaţiune engleză l-a îndemnat să uzeze de procedeele swift-iene pentru a critica şi pentru a da norme de îndreptare în chestiunile privitoare la economia politică).

Ar fi trebuit ca succesul unei opere cu atât de mare răsunet să crească cu trecerea timpului, dar lucrurile s-au desfăşurat altfel din grija acelor duşmani credincioşi, despre care pomeneşte însuşi artistul şi dintr-a vieţii care nu l-a cruţat.

După ce urmăreşte mai departe firul vieţii scriitorului, Sanda Popescu scrie: „... opera n-a putut fi înmormântată sub greutatea unei ignorări totale, ci numai gonită din conştiinţa oamenilor maturi, în rafturile bibliotecilor pentru copii. E semnificativ, ca şi azi, editura Garnier, menţionează *Călătoriile lui Gulliver* în *Bibliotheque enfantine* alături de altfel, de opera lui Cervantes. O vină poate fi adusă şi desăvârşirii cu care artistul a ascuns ideea îndărătul imaginaţiei, cu care a învăluit acţiunea într-o puternică atmosferă de basm.

Orice îndoială asupra caracterului pamfletar al scrierilor sale, o risipesc *Scrisorile către Stella.* Se desprinde din ele, în linii de o neşovăitoare siguranţă, profilul moral al artistului.

După ce comentează fragmente semnificative din *Scrisori*, Sanda Popescu schiţează un portret al scriitorului şi îi motivează viziunea pesimistă, mizantropică, după ce prezintă sumar *Călătoriile lui Gulliver:*

„În călătoriile în Liliput, Brobdingrag, Laputa, scriitorul arunca o privire circulară asupra întregii vieţi de stat. Ochiul său vigilent, străbătând vălul formalismului, pătrunde până în miezul lucrurilor, denunţând fără menajamente toate lipsurile, propunând, la tot pasul, metode de îndreptare. [...] Cât priveşte reflecţiile asupra fericirii şi binefacerilor nemuririi - fizice nu spirituale - interesul lor stă în faptul că aruncă o puternică lumină asupra mizantropiei artistului, care se înfioară la ideea că s-ar putea să-i fie refuzată binefacerea de-a muri, de a sfârşi plictisitoarea cursă, de a intra într-un etern repaus.

Cea mai crudă dintre toate satirele e cuprinsă în *Călătoria în ţara cailor.* E destul să ne amintim ca acei monştri care sunt yahon-zii, în imaginaţia scriitorului simbolizează rasa umană pentru a avea măsura mizantropiei sale."

Deşi pare cu totul trecuta de partea celor ce vad în Swift un mizantrop, comentând portretul omului, aşa cum e conturat în ultima parte a *Călătoriilor lui Gulliver*, Sanda Popescu acceptă - în cele din urma, ca rasa umană poate fi îmbunătăţită, în concepţia lucidului scriitor.

„Acesta e portretul, sumar, al omului, aşa cum l-a văzut un suflet ros de amărăciune, căruia valenţele morale ale aceluiaşi suflet îi opune omul ideal, adică fiinţa umană la care raţiunea nu e problematică şi cunoaşte frivolitatea, desfrâul, fiind străinade orice patimă, care e dotată cu temperanţă, pasiune pentru muncă, simţul purităţii, ale cărei preocupări s-ar limita la prietenie, bunătate ordine şi economie, câteodată la fenomenele naturii - numai cele vizibile - la vechile tradiţii, limitele curajului, regulile invariabile ale raţiunii. Chiar dacă în *cursul* scrierii, consiliul cailor hotărăşte exterminarea rasei yahon-zilor, postfaţa *Călătoriilor* mărturiseşte marea preocupare a artistului de îmbunătăţire a rasei umane nu de nimicire a ei.

Refugiindu-se în abstract, scriitorul nu a urmărit numai sa se sustragă rigorilor momentului politic. El a urmat îndemnurile lăuntrice ale sufletului său, un fluviu străbătut de curenţi contrarii: nevoia de a biciui moravurile unei omeniri decăzute, fiind înfrânată de grija de a nu altera grăuntele de umanitate pe care şi cea mai pierdută fiinţă îl poartă ascuns în adâncul ei."

(Sanda Popescu, *Călătoriile lui Gulliver,* în „Jurnalul literar", I, 1939, nr. 33,13 august, p.l, 3)

După cum se vede, chiar şi din fragmentele transcrise, avem de a face cu un text dens r temeinic informat, în care autoarea se ridica deasupra acestor informaţii pentru a-şi argumenta judecăţile de valoare.

Textul e semnificativ nu numai pentru autoare, dar şi pentru nivelul ziarului călinescian, care, din păcate, a avut o existenţă scurtă. Textul, desigur neinclus în nici o ... antologie, merita să fie salvat de la uitare spre a ilustra un anumit nivel al criticii interbelice, în ceasurile ei faste şi

punând în lumina „mecanismul" prin care o satiră de profunzime a rămas în conştiinţa celor mai mulţi cititori doar drept o carte pentru copii. Habent sau fata libelli...

BIBLIOGRAPHY

Trofin, Aurel, Preliminaries in a History of Romanian „Anglistică", /. English-Romanian Relation,

Philologhia, 1981, nr. 2, p. 44-49

Vasiliu, Rodica Ileana, Walter Scott şi destinul operelor sale în literatura romană, teză de doctorat, 1981

Velter, Tiberiu, *Relaţiile româno-britanice între anii 1919-1924,* Editura Presa Universitară clujeană, 2000

Vereş, Grigore, *Opera lui Charles Dickens în România,* Bucureşti, Editura Minerva, 1982

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor \ români,* voi. I-IV, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995-2002

THE AMISES ON ENGLISH LITERATURE

Manuela Odeta Şopţ-Belei
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: No other father-son relation had produced a corpus as sizable and significant as that of Sir Kingsley Amis and his son, Martin Amis. They have maintained not only a quality of writing but also duration of productivity that other literary families simply have not matched. The Amises have published over thirty novels; a handful of short-story collection; numerous screenplays for television and films; and literary hundreds of reviews, essays and articles ranging with in topic from English university expansion and the state of modern fiction to alcoholic beverages. Kingsley was nominated for Britain's Booker – McConnell Prize, which he won in 1986 for The Old Devils, and though Martin has been listed for the award once only for Time's Arrow, or The Nature of the Offense, in 1991 – in other years his name's absence from the list has generated the controversy that his works, and the Booker Prize, continuously attracts.

Keywords: conflicts, irony, morality, class, English influences

Literature is "a talent contest", Martin Amis once said, and every reader must find his "personal tradition". Both Kingsley and Martin have spoken of the major English influences upon their work, and their individual great traditions can be quickly established. Martin admits, for example, to a native lineage originating in the "Mandarin rhythms" of Charles Dickens, the satires of Evelyn Waugh, and the wit of P. G. Wodehouse. He often speaks about of Jane Austen, and Philip Larkin. These writers cannot be labelled experimentalists; they are traditional and comic satirists: their styles and their "rhymes of thought" announce a distinctively English form of irony, humour and wit. By contrast, Kingsley's great tradition begins with Henry Fielding, passes through early Evelyn Waugh and to P.G. Wodehouse, and finishes to Anthony Powell, Elizabeth Taylor, and Angus Taylor.

The Amises appeared to discover some common ground, some neutral territory. Slight variances can also be found – Martin is silent on Powell and Taylor, whereas Kingsley disparaged Austen and Dickens - but overall, their differences seem less rooted, than those they shared over the three writers in American literature, Nabukov, Bellow, and Roth. Of the many writers listed above, only three – Austen, Larkin, and Waugh – became the subject of significant essays written by both Amises. The English literature helped them historicize their conflicts, interrogating issues of irony and wit, morality and class.

Jane Austen: Mannered Morality

In 1957 Kingsley Amis reviewed the McDonald reprint of Jane Austen's *Mansfield Park* for the *Spectator.* The essay was entitled "What Became Jane Austen? and it would inspire three letters to the editor, and assume the lead position in Kingsley's first collection of essays, *What Became Jane Austen? And Other Questions* (1970). The essay is important for two reasons: "it illuminates the interplay in Kinsley's work among characterization, morality, and class, and it crystallizes his reactions for repudiating Leavisite literary canons. By denouncing the didacticism of *Mansfield Park* on both moral and ideological grounds, Kingsley helped clarify the precepts of his own moral fiction and criticism." (Keulks, 1950, 68) *Mansfield Park* is among the more didactic of Austen's novel. Kingsley review should be viewed as a personal "reappraisal" of Leavisite attitudes. In the same manner *Lucky Jim* (1954) rebelled against the literary examples of preceding generations, especially, modernist innovations with the time and consciousness, "What Became Jane Austen?', published just three years later, rebelled against the critical imperatives of the past.(**Keulks, 1950,**

68)This impulse manifested itself through the introduction to the edition of *Mansfield Park* that Kingsley 's disagreement with Q.D. Leavis, who had written the introduction to the editionof *MansfieldPark* that Kingsley reviewed.

This insistence of critical would not be the last to involve Kingsley with Leavises. Five years later in 1961, when both men were followed at Cambridge, F.R. Leavis replied Kingsley by calling him a pornographer. Then, in Dickens the Novelist, which released in the same year as Kingsley's collection *What Became Jane Austen*? the Levises would relegate Kingsley's work to a footnote, ridiculing the thinness of his social criticism when contrasted with that of other writers, especially Dickens. Finally, he called *Lucky Jim* an irresponsible work that is "surely a puerile scenario for a cinema-type farce." Although Kingsley refrained in his *Memoirs* that F.R. Leavis seemed to have "done more harm than good to literature, never mind the study of literature." (**Amis, 1991,217**)As did Austen, Kingsley rebelled against the dominant literary modes of his time, something for which he was given insufficient credit by the Leavises. Austen and Kingsley both criticized the lack of realism in contemporary fiction, the falsity of life that Austen addressed in her "Plan of a Novel" and her famous parody of the Gothic novel in chapter 20 of *Northanger Abbey*. Kingsley and Martin both work to eliminate social hierarchies, to undermine conformity and class, to oppose placidity. Even though all three authors depict morality as a choice between overlapping, not contrasting, possibilities, neither Kingsley not Martin foreground it to the degree that Austen does**." (Keulks, 1950, 217)**

Martin wrote two important essays on Austen during the 1990s, both of which illuminate his own literary sensibility as much as they do to Austen's. The first essay, entitled "Miss Jane's Prime", review the classic appeal of Austen's *Pride and Prejudice*. The second entitled "Jane's World" surveys the Austen-euphoria that swept the film industry in England and America during the mid-1990s. Both essays provide a context for the Amises divergent worldviews. Kingsley acknowledged that Austen's dialogues paved the way for the modern novel, and Martin continues where his father left off: "She deals in auras and presences. Her creations fill a certain space with a certain personal style, and they are shaded by their idiolects." (**Keulks, 1950, 73-74**) Her work presents moods that demand neither revolution not change, goes toward irony, not satire: "Satire is militant irony. Irony is more-suffering. It doesn't incite you to transform society; it strengthens you to tolerate." **(Keulks, 2003, 74)**[115]

In opposition to Austen, neither of the Amises loses respect for their characters when property does. Martin clarifies the limitations of her novels: "I would argue", he writes, "That all the pathos and eloquence of the novels derive from the characters' subservience to convention: the reticence and constraint allow for a quiet undertow of emotion which it is impossible to stimulate in more uncorseted fiction. Take away the conventions", he concludes "and little remains**."(Keulks, 2003, 75)**[116] Whereas Kingsley's charactersremain integrated into society, Martin's remain impulsively alienated, even they exceed the levels of wealth or intelligence that ensure such stability. It is Martin's heroes, not Kingsley's, who seem more deserving of the label "angry young men"; they are younger, more reckless in motive and action and risk less in sacrifice and rebellion**. (Keulks, 2003, 77)**[117]

Evelyn Waugh: Decline and Fall

Austen was not alone in her contributions to the Amises' use of romance and irony, as analysis of Evelyn Waugh and Philip Larkin will confirm. In *No, Not Bloomsbury*, the title of which derives from *Lucky Jim*, Malcom Bradbury, annotated the degree to which Kingsley's career shadowed Evelyn Waugh's. Both men, he argued, began as "spectacular Young Turks", writing novels that expressed the stagnation of a younger generation. In addition, both captured the manners, "moral upsets, cultural dislocations and social instabilities generated by a recent war, exposing a "secret but gradually more explicit nostalgia" in the face of modernist experimentation. Both were anti-romantic writers who darkened into a fixed conservatism over the years.(**(Keulks, 2003, 79)**[118] As John McDermott concluded in his introduction to Kingsley's 1990 collection of

essays, *The Amis Collection: Selected Non-Fiction 1954-1990*, "Amis has come to occupy the Evelyn Waugh Chair of Savage Indignation. Like Waugh, he is splendid with prejudice, rich in bracing dislikes. Also like Waugh; he is a consummate writer of sentences, a mordant practitioner of perfected English prose." **(McDermott,1990, xi)**[119]As the six reviews of Waugh in *The Amis Collection* reveal, Kingsley never concealed his admiration for Waugh's early work. In 1978 retrospective of *Decline and Fall* entitled "Fit to Kill", Kingsley recounted the impact of Waugh's first novel: "Half a century ago this month" he wrote "there appeared the first –what? Modern novel? Post –Great – War novel? Novel written for me, and not for some porcelain – collecting multilingual gourmet-thereby degrading Aldous Huxley, who had been doing well in my esteem on other but related grounds. Whatever it was, it changed things. No writer could go on in the old innocent, docile way after that." **(Keulks, 2003, 79)**[120]

Although Kingsley broke from Waugh's "cult of elegance dexterity, brilliance, and command", both authors assumed their positions in the tradition of comic and moral realism. As Bradbury concludes:

> [Amis and Waugh] both… turned with their virtues and their faults, into major writers mixture of basic craft, remarkable social perception, comic vision and gift for rage and outrage managed to construct a lifetime of writing of extraordinary dimensions and decided influence. It has been said that few contemporary comic writers can get free of the intonations of Amis, and the tradition of modern comic fiction in Britain has an inescapable source in Waugh, who will, I think, be seen as one of the great black humorists of the century. Both suggest that the comic is both a stylistic capacity and a form of human pain, and both indicate what I think is a very British way of dealing with it which may have striking limitations and peculiar strengths. As a result, both are difficult to write about, provoking both annoyance and respect, a sense of a talent often imperfect ye of an extraordinary force. **(Keulks, 2003, 82)**[121]

Evelyn Waugh's influence on Martin Amis may be less dramatic, but it is no less real or apparent. Waugh's black comedies inform Martin's own treatments of history and culture, and Martin's expressly class orientated novels, *Success* (1978), *Money* and *London Fields.* Martin rebelled against Waugh's valuation of culture, tradition, and history, but he, borrowed from Waugh the dark humour, opposed to Austen's and Kingsley's. In contrast to Waugh and Kingsley, Martin does not look backward through time with any sense of regret. The anxieties of the present agitate memories of the past, which remain unable to comfort or console. Martin's fiction is teleological, tending towards to fatalism, end points, and exists. *Einstein Monsters* (1987) and *London Fields* includes the stoppage of time, for instance, which manifests itself symbolically though black holes, solar eclipses, the constriction of the universe, and nuclear war. Other novels, *Other People* (1981) and *Time's Arrow, or The Nature of Offense* (1991) portray the inescapability of repetitive or regressive time, which threatens to trap the individual in a world of exhausted potential. **(Keulks, 2003, 84)**[122]

Apocalypse and nuclear war remain the most famous examples of Martin's nightmarish view of history, and both themes are prominent in his fiction from the middle and late 1980s. His collection of short stories, *Einstein's Monsters*, presents such topics, as does *London Fields*. Both works express Martin's feeling that panic is the most appropriate response to the nuclear age. "The children of the nuclear age", he writes in *Experience*, "were weakened in their capacity to love. Hard to love, when you're bracing for impact. Hard to love, when the loved one, and the lover, might at any instant become blood and flames, along with everybody else." (**Amis, 2000,138)** [123]

Martin's political opinion contrasted his father's later conservatism; Kingsley feared a Soviet takeover of England and supported stockpiling of weapons. The Amises' political battles go

into Martin's concise antinuclear manifesto "Thinkability", from *Einstein's Monsters*, which portrayed nuclear weapons as a generational betrayal of duty. "I argue with my father about nuclear weapons", he wrote. "In this debate, we are all arguing with our fathers. They maintained the status quo. They got it hugely wrong. They failed to see the nature of what they were dealing with … and now they are trapped in the new reality, trapped in the great mistake. Perhaps there will be no hope until they are gone." **(Keulks,2003,85)**[124] Both his father's and Waugh's views of history, Martin overturns the assumptions that often stabilize those author's works. He borrowed the foundations of their dark humour and satire, outdoing their pessimism and eroding their political consolations.

Martin developed these topics in a review of *Brideshead Revision* in 1981, the same year his father reviewed the television serialization of the novel. Like his father, Martin criticized its fundamental problems at the centre of the novel, including its Catholicism, its snobbery. Martin called *Brideshead Revisited* "a problem comedy, like *Mansfield Park*".

Martin rebelled against Waugh 's valuation of culture, tradition, and history, but he, too assimilated Waugh's dark humour into his own fiction. "In the process of reworking mentors such as Austen and Waugh, the Amises asserted not only the relevance of their generational conflict but also the intractability of their philosophical orientations." (**Keulks, 2003,87)**[125]

Philip Larkin: The Comedy of Candor

The only poet grouped among the Amises' chief influence, although a novelist was Philip Larkin. He became the subject of more essays than any of the Amises' other mentors, whether American or English. Kingsley never denied that Larkin was his "inner audience", and although Larkin's career achieved success long before Kingsley's, both men valued the other's opinions on a variety of subjects, ranging from women to jazz. In *The Amises Collection*, Kingsley included five essays dealing with Philip Larkin's work and his critical reception. He devoted an entire chapter to Larkin in his *Memoirs (*1991), which was published before the reappraisal that followed Anthony Thwaite's edition *Selected Letters of PhilipLarkin* (1992) and Andrew Motion's biography *Philip Larkin: A Writer's Life* (1993). Close friends since their days at Oxford University, a friendship that Larkin recalled in his introduction to the second edition of his novel *Jill* (1944), Kingsley and Larkin continued to correspond until Larkin's death in 1985. Kingsley remarked that his poetry derived from his heart: "[H]e never showed off, never laid claim to feeling what he didn't feel, and it was that honesty, more total in his case than in any other [person] I've known, that gave his poetry such power. He meant every word of it and so, though he may not have written many poems, he wrote none that were false or unnecessary."

Larkin "resuscitated" the native tradition of English poetry that had been supplanted by the modernist verse of T.S. Eliot, Ezra Pound and W.B. Yeats. Associating Larkin with the opposing lineage of Matthew Arnold, Thomas Hardy, and Edward Thomas, Kingsley praised his friend for evolving a "wry vernacular style that counterbalanced the self-indulgence of modernist verse." **(Keulks, 2003, 89)**[126] "He continued to treat the world with jovial acerbity", Kingsley explained in his Memoirs, "a sense that the fools and charlatans, the Pounds and Picassos and many of their living heirs were doomed by their own absurdity**.**" (**Amis,1991, 58)**[127]

"He is serious", Kingsley remarked, "which also means non-trivial, though he is fond of starting with the trivial: in the past a jazz record, a holiday train, a photograph album… a seaside crowd, a gin and tonic, a provincial hotel. But then – what a dazzling, appalling, electrifying swoop into the midst of most things that matter: death, solitude, loss, change, the past, our relations with others, religion…, nature…There are no love poems, thank heaven, any gobbets of over-private, under-personalized chatter about the poet's wife or girl such as pass for love poems these days**."(Keulks, 2003, 89)**[128] It is easy to find echoes of Larkin in Kingsley's writing, Eric Jacobs remarks in his biography the extent to which Larkin acted as an "inner audience" for Kingsley's *Lucky Jim*, and detects Larkin's ironic tone in many of Kingsley's novels**.(Jacobs, 1995, 142)**[129]

Kingsley's second novel, *That Uncertain Feeling*, ends by relaying the attention to detail that Kingsley found at Larkin: "I took Jean's arm and we moved across the square. The shift at the

pit had just emerged and colliers in their neat suits and caps were walking past us or toward the pub. I waved to an overman I knew. An ancient bus half full of more colliers chuntered by. At the pub door we had to wait for a moment until the way cleared ahead of us. To anyone watching it might have looked as if Jean and I, too, were coming off shift." (**Amis, 1955, 247)**[130]

Similarly, the character Jenny Bunn's conversation with her lover Patrick Standish at the end of *Take a Girl Like You* seems Larkinesque: "You know", she says to Patrick at the book's end, "I should really never have met you. Or I should have got rid of you while I still had the chance. But I couldn't think how to. And it's a bit late for that now, isn't it?" In one of the book's double entendres, that her "old Bible-class ideas have certainly taken a knocking," Patrick tells her, "They were bound to…darling, with a girl like you. It was inevitable." Jenny closes the novel with the simple lament, "Oh yes, I expect it was. But I can't help feeling it's rather a pity." (**Amis, 1960, 317)**[131] Through his fiction, poetry, and friendship, Larkin provided Kingsley with literary, intellectual, and emotional support.

Martin Amis has written two essays on Larkin, both of which contribute to one's understanding of the Amises' literary genealogy. In these essays, Martin not only examines the reasons behind that attended Larkin's death, but more significantly grounds his comments within the context of revaluation, both literary and evolutionary. One of Martin's famous essays, "Don Juan in Hull" seeks to counterbalance the malice against Larkin that occurred in the early 1990s. Martin's essay previews the themes that he would later explore in his novel *The Information* and his memoir *Experience*. The essay is important because Martin discusses not only the political forces that inform literary revaluation but also the evolutionary tendencies that inspire generational conflict. Martin notes how Larkin's reputation became dependent upon a troubling public spectacle. "The word 'Larkinesque' used to evoke the wistful, the provincial, the crepuscular, the sad, the unloved", Martin wrote; "now it evokes the scabrous and the supremacist. The word 'Larkinesque' used to stand for a certain sort of staid, decent, wary Englishness; now it refers to the articulate far right." Martin concludes "none of these matters, because only the poems matter. But the spectacle holds the attention." **(Keuks, 2003,93-94)**[132] As James Diedrick wrote in his book, Martin's critical persona in this essay function as a "civilized and civilizing instrument"; he deconstructs the "rhetoric of righteous sensationalism adopted by Larkin's attackers" in an attempt to restore balance to the debates over Larkin's life and work. (**Diedrick, 1995, 126-127)**[133]Such things are important to Amises debates, however, in that it describe a note of agreement where there used to be conflict. Throughout their lives, Martin was always more respectful of his father and of his father's work than Kingsley was in return. As "Don Juan in Hull" shows, Martin avoided public displays of loyalty either. His loyalty to both his father and Larkin operates in a complex manner, revealing processes of accommodation and divergence. On one hand, Martin shares his antipathy for the political, non-literary forces that fuelled the Larkin controversy. On the other hand, he searches attentively the internal rationales that drove these forces, grounding this analysis within larger contexts of generational rebellion and assimilation. **(Keuks, 2003, 94)**[134]

In the process of contextualizing Larkin's life and work, Martin analyses the historical evaluation of "political correctness" in England, France, and America. He clarifies the heightened tensions that complicate personal relationships within literary families as well as the ideological imperatives that inform literary and generational revaluation. In his novel *Einstein 's Monsters* about nuclear weapons, Martin argues that political correctness should be categorized as an attempt, to "accelerate evolution." He refuses, to excuse Larkin's "racial snarls" which he labels "mood–cliches", "inherited propositions, shamefully unexamined, humiliatingly average." He argues that Larkin's "comedy of candor", made him "especially vulnerable to scholarly reappraisal, opening him to criticism as bigoted sexist, and prejudiced." Martin comments upon the personality differences between his own generation and those of his father and Larkin: "Larkin the man is separated from us historically, by changes in the self. For his generation, you were what you were, and that was that. It made you answerable and adamantine. My father has this quality. I don't. None of us do. There are too many forces at work on us. There are too many fronts to cover." (**Keuks, 2003, 95)**[135]

Speaking about Martin's novel *London Fields* (1989), he described his father antiquated dislike for experimental techniques. "My father", he explained:

> thinks that there's an orderly contract between writer and reader, which has very much to do with his generation, and he's incensed by any breach of those rules. I would justify it simply and pragmatically by saying that once a lot of writers have become interested in something, then it's useless to say to them, 'Snap out of it; you're just annoying'. Because it's clearly an evolutionary development and this is what writers need to do. And this doesn't come naturally to my father. He's in the position of someone in fifteen century Venice or Florence saying: 'You know; I don't like this perspective stuff. Get back to when we didn't know about perspective.'…On the other hand, perspective was such an obvious gain for painting, whereas this kind of literary innovation is, even to me, not such an obvious gain**. (Keulks, 2003, 96)**[136]

Martin's analogy to Italian Renaissance painting implicated political correctness, in other words, he invoked age as a determining factor in literary evolution, and he further proposed evolution to be an artistic imperative. The connection of politics, literature, and art is significant because it accentuates many of the differences among Martin, his father, and Larkin. Kingsley and Larkin proved horror at Martin's novel *Money*, the title of which belongs to Larkin's poem by the same name. Whereas Kingsley found the novel unreadable, and after a few chapters put it aside, Larkin at least finished it, although he could not restrain a "big shriek" at the postmodern liberties Martin took with the book. In his *Experience*, Martin identified the specific line that determined Larkin's exclamation of horror: "Larkin seized on a moment where extravagant sexual temptation is greeted by the prediction of extravagant disappointment." **(Amis,2000, 243)**[137]

Jane Austen furnished a model against which the Amises could define their own explorations of class and romance; Evelyn Waugh helped them reconsider their uses of history, tradition and culture; and Philip Larkin provided an example of the controversial relationship between poetry and politics.

BIBLIOGRAPHY

1. Amis, Kingsley. Kingsley. *Memoirs*, London: Mackays of Chatam PLC, 1991
2. Amis, Kingsley.*Take a Girl Like You*, London: Penguin, 1960
3. Amis, Kingsley.*That Uncertain Feeling*, London: Gollancz, 1955
4. Amis, Martin, Experience, Jonathan Cape, 2000
5. Bradbury, Malcom. *No, Not Bloomsbury*, New York: Columbia University Press, 1988
6. Diedrick, James. *Understanding Martin Amis*, Columbia: University of South Carolina Press, 1995
7. Jacobs, Eric. *Kingsley Amis. A Biography*, London: Hodder and Stoughton, 1995
8. Keulks, Gavin. *Father and Son. Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel since 1950,* USA: University of Wisconsin Press, 2003
9. McDermott, John, Introduction to *The Amis Collection: Selected Non-Fiction1954-1990,* London: Penguin, 1990

THE IMAGE OF WOMEN IN SOVIET WORLD WAR II FILMS AND POSTERS

Olga Grădinaru
PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract:The paper examines the portrayal of women in Soviet films and posters of World War II, analyzing several Soviet propaganda posters and films on partisan's activity during the war. Our main concern is to highlight the image of women in posters as the symbols of motherland, on one hand, and victims of cruel enemy, on the other, using content analysis. Both imagery strategies aimed to motivate the Soviet soldiers to fight for liberation and revenge.
The analysis of Soviet films of World War II points out the changes in female representation – from leaders, partisans to helpless victims – according to the ongoing military events and defeat of the enemy. Three films – She Defends the Motherland (1943), Rainbow (1943) and Zoya (1944) – present three "positive" heroines as idealized images of Soviet womanhood, involved in partisan warfare. The films offer suggestive glimpses into the Soviet mentality and morale during various stages of the war. The three films express themes like necessity of vengeance, heroic resistance and idealization, mystification of heroic sacrifice.
As products of Soviet propaganda, these posters and films are powerful statements of Soviet myth-making ability that was used decades later in building the cult of World War II, entitled "Great Patriotic War".

Keywords:image of women, World War II, Soviet posters, Soviet propaganda films, partisans' activity

World War II saw the complete mobilization of the propaganda resources throughout the Soviet Union. After the first disastrous months of Hitler's invasion, the Soviets mobilized the entire society to participate in the war effort. Propaganda posters, newsreels, and documentaries urged people to join the army and to replace the missing working hand. While newsreels dealing with the home front bore the touch of pure form of propaganda, *Boevye kinosborniki* ("Fighting Film Collections") were groups of three-four short feature films, directed by different directors.

Poster Analysis

Soviet posters proved to be one of the most important genres of the Soviet art during World War II[1], developed on the traditions of the Russian Civil War and the previous experience of revolutionaries in their efforts to sparkle revolution. Soviet posters were only a small part of the Soviet propaganda machine, which covered all aspects of society, given the fact that the Soviet government had complete control over mass communication[2]. We can only stress that posters were indeed "the quintessential form of propaganda", as they were the easiest and cheapest way to reach the citizens and thus to obtain the desirable mass mobilization[3]. In addition, posters could be adapted easier to political shifts of the Party[4].

Whereas during the Russian Civil War propaganda posters were used to mobilize people to join the Red Army, to glorify the October Revolution and to depict the White Army and its supporters in unfavorable tones, the posters of the successive period were focused on indoctrination in Marxist-Leninist thought. While some World War II posters were caricatures (especially those about the Nazi soldiers and Hitler) or war depictions with urges to soldiers and inhabitants. Many posters retain features of Stalin's personality cult and depict his figure in line with heroic leaders of the Russian history.

---

[1]D. V. Sarabyanova (ed.), *Istoria russkogo i sovetskogo isskusstva*.Vyshaya shkola, 1979, p. 336.
[2] Alex Inkeles. "Mobilizing Public Opinion."*Soviet Society: A Book of Readings*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961, pp. 219-28, 220-6
[3] Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. New York: Cambridge UP, 1985, p. 70.
[4] Peter Kenez, *op. cit.*, p. 112.

Soviet propaganda posters about World War II may be divided into several categories, starting with pre-war posters; then 1941-1942 posters, when the main theme may be reduced to death of the German soldiers, with the variation of Hitler's death. The last category is 1943-1945 posters, with the main representations of the death of Soviet soldiers and citizens. Within the last mentioned category we distinguish the following subcategories: figure of the Motherland (Fig. 1, 2, 3); Soviet and Russian leaders as source of inspiration; the theme of revenge and liberation, with the subcategories death of Soviet children and mothers (Fig. 4, 5, 8), and honour of Soviet girls (Fig. 6, 7).

The first poster depicts an aged woman in red, holding an oath of enlistment in her hand, while the other is raised theatrically. The background of the poster is filled with guns as symbols of the necessity to join the Red Army in order to protect the Motherland. The text "Motherland is calling [you]!" transmits the urgency, while the worrying traits of a motherly figure could have found emotional response in the hearts of many Soviet citizens. The second poster presents five soldiers with guns pointed towards and elliptical enemy, while the figure of a mother, holding her son with one hand and in another carrying the Soviet red flag, which symbolically wraps the mother and her son around as clothing (reminding of Orthodox icons). "For the Motherland!" – reads the poster. The traits of the warriors from various divisions of the army are decisive, while the mother (the younger version of the first poster) gazes into the unknown future with a slight worry, toned down by the presence of her toddler. The third poster depicts in the upper part, dominating the paper, the youngest woman of all three, with relaxed face, holding a laurel wreath in her hand as an encouragement gesture linked to the text – "Our new victories will glorify our banners!" The two Soviet men from the marine and a soldier are in the foreground, with guns in their arms and brighter faces, with relaxed features when compared to the five of the second poster. The red flag is placed between the woman in white and the fighters.

The fifth and the eighth posters present the same violent theme – mother with a son threatened by the horrors of the war, painted in different styles. The fifth poster depicts a mother with a dead girl in her arms, dressed in something resembling traditional clothing, while the background is a metonymical village in flames – "Avenge us!". The eighth poster presents the mother's and her toddler's scared faces with a symbolical bloody knife of a gun with Hitler's swastika in the left down part of the poster. In this case, the message is again an urging one: "Soldier of the Red Army, save us!" A similar message accompanies the fourth poster: "Open fire on murderers of our wives and children!" with a dead mother and child in the foreground and a warrior above them, with a gun in his hand and a fist raised against the enemy. This poster is in black and white, with no red flag or other coloured elements, stressing the grim reality of the war.

Prominent figure of the Motherland and death of Soviet children and mothers were powerful motivations for Soviet soldiers to fight for their land. The images and clear convincing messages resort to warriors' emotions and mobilization capacity to fight until the end to protect their beloved.

The sixth and the seventh posters share the same motivating theme of vengeance – honour of Soviet girls. While the sixth shows a young woman with her hands tied, probably beaten and tortured, facing certain death with her decisive look on a background of fire and destruction, the text reads: "Red Army soldier! You won't surrender your beloved to Hitler's soldiers for shame and dishonour". The seventh poster is occupied by a big face of a Nazi monster with a fierce inhuman expression on a black foreground and the figure of a dead young woman, strangled and tortured. The message is simple yet convincing: "Kill the Fascist monster!" These posters refer to the Nazi (sexual) violence as a psychological trigger to motivate the Soviet warriors to avenge and to protect what was left of their territory and inhabitants.

Film Analysis

The film industry was completely mobilized to serve propaganda purposes; the filmmakers identified totally with the cause in order to support the morale of the troops and those from the home front[5]. The fall of 1941 marks a new era of the Soviet film industry – moving to Central Asian

[5] Manuela Gheorghiu-Cernat, *Filmul și armele. Tema păcii și a războiului în filmul european*. Editura Meridiane, București, 1983, p. 177.

cities (Tashkent, Alma-Ata, Stalinabad, Ashkhabad) and the Caucasus (Baku, Tbilisi, Erevan). Among numerous Soviet documentary productions, three stand out: *Moscow Strikes Back*,directed by L. Varlamov, I. Kopalin (1941-1942), *A Day of the War*, directedby M. Slutsky (13 June 1942 - life in the Soviet Union), *The Battle for Our Soviet Ukraine*, directedby A. Dovzhenko (1943). Despite technical difficulties in the new environment, the film industry benefited of better ideological preparation, as film is seen as a propaganda device for the heroic effort comparable with that of the revolutionary period. To this end, among the war effort, rebuilding bombed theatres, training mechanics and producing movable projectors was, however, a priority. Supporting the morale of soldiers and the population was of utmost necessity.

Between 1942-1945, 21 historical pictures[6] were filmed, 49 films in contemporary setting or war films, and even a farm-collective musical. We mention several categories of films shot during World War II: films about partisans' activity[7]; about the German occupation and Soviet liberation[8]; films with spies[9]; war films as adaptations of Soviet successful writings; films about the Finnish war[10]. The new genre of partisan drama appeared, glorifying the heroic deed of simple people who fought for their homeland[11]. The category of film adaptations is of special importance – K. Simonov's, N. Kozhevnikov's, L. Leonov's plays and stories were turned into film scripts.

However, most of the films cannot be considered realistic pictures of war, just glimpses into a mystified, ideologically instrumentalized and heroicized depiction of Soviet misery and hardships. The Soviet myth-making machine focused on figures of heroines, stripping them of specific traits and wrapping them into heroicized coats, in N. G. Chernyshevsky's tradition of the "positive hero". Moreover, they pose as symbols of motherhood, as Motherland itself, encouraging its inhabitants by their meek and serene example of sacrifice.

The same unconvincing traits characterize the Nazi occupiers in these films, all reduced to brutality and inhumanity – a mere function in the filmic narrative. The plots are, therefore, simple and antagonistic – the brave Soviet women and children fight to protect their homeland, while negative characters, the hateful invaders do everything in their power to destroy. The locals are, nevertheless, in most cases, saved by the miraculous and audacious interventions of the partisans or of the liberating Red Army, while the traitors are severely punished.

The weak scripts, technological problems and poor aesthetic value are easily explained by the propagandistic purpose – to raise the morale of the Soviet citizens. The essential propaganda point of these films is to encourage the Soviet citizens to resist heroically the Nazi invaders and eventually to get revenge.

All three analyzed heroines are from the World War II films dedicated to partisan warfare and all of them are "positive heroines" in the Socialist Realism tradition. The three films are *Ona srazhalas` za rodinu* (*She Defends the Motherland*, 1943)[12], *Raduga* (*Rainbow*, 1943)[13] and *Zoya* (1944)[14]. Both *Zoya* and *Rainbow* are inspired by the real partisans - Zoya Kosmodemyanskaya and Olena Kostiuk, comrade P. from the first film may be as well inspired by so many fearless women, involved in partisan activity.

---

[6] Two S. Eisenstein's films are worth mentioning – *Alexandr Nevsky* (1938) and *Ivan the Terrible* (1st part in 1944), as well as V. Petrov's *Kutuzov* (1943) and V. Pudovkin's and M. Doller's *Suvorov* (1941).

[7] *Sekretar` raykoma (Secretary of the Communist Party District Committee)* (1942) and *Patrizany v stepyakh Ukrainy (Partisns in Ukraine's Steppes* (1942) are only two examples besides the three others with female characters that are the focus of this paper.

[8] See *Nepobedimye (Invincible)* and *Eto bylo v Donbasse (It Happened in the Donbass)* (1945).

[9] *In the Sentry Box* (1941) and *Invisible Jan* (1942).

[10] *Frontovye podrugi (The Girl from Leningrad)* (1941) and *Mashenka* (1942).

[11] Manuela Gheorghiu-Cernat, *op. cit.*, pag. 178.

[12] Directed by F. Ermler, written by A. Kapler, starring Vera Maretskaya, music by G. Popov, cinematography V. Rapoport.

[13] Directed by M. Donskoy, written by Wanda Wasilewska, starring Natalia Uzhviy, music by L. Schwartz, cinematography B. Monastyrsky.

[14] Directed by L. Arnshtam, written by L. Arnshtam, B. Chirskov, starring Galina Vodyanitskaya, music by D. Shostakovich, cinematography A. Shelenkov.

The first two films present the aforementioned prototype of a motherly figure, ready to sacrifice herself for the sake of the Motherland, even with the price of her newborn (Olena's case in *Rainbow*). Both Olena and Zoya are part of the propagandistic and myth-making Soviet ability to transform real-life heroes into propagandistic weapons and Socialist Realism type of heroes. According to some sources, Zoya is the first officially recognized and awarded female partisan in World War II[15]. Her case was discovered by a reporter who, impressed by the girl's courage told by surviving inhabitants of the village, published an article in *Pravda* on January 27, 1942. Then a propaganda campaign started to honour Zoya's memory in the Soviet style – naming streets, pioneer organizations, kolkhozes in her honour, erecting monuments, dedicating paintings, poems. She was awarded posthumously the title of "Hero of the Soviet Union", as many other teenagers that were part of the underground anti-fascist movement "The Young Guard" from Krasnodon[16].

The film *She Defends the Motherland* presents the happy Soviet life before the Nazi invasion and the disruption of this peaceful life, with the death of Praskovya's husband and son. Her husband died trying to protect their son, while her only son is run over deliberately by a Nazi tank. This traumatic experience, ardent hatred for the invaders and thirst for vengeance determined this loving and tender Soviet woman to become a partisan leader. Captured in the village and on the verge of execution (Fig. 9), she is saved by her fellow-partisans, in the sound of liberating Soviet planes. Praskovya's final speech is full of hope, in motherly tones, encouraging the people to fight until the end (Fig. 10).

In *Rainbow*, based on Wanda Wasilewska's novella, pregnant partisan Olena returns to her village to give birth, but she is immediately captured and tortured. Refusing to betray the partisans, her newborn is brutally killed, and she is lead to the place of her execution holding the dead baby in her arms. Her angelic figure does not startle when passing by the place of two villagers hanged. As in Praskovya's case, her aborted motherhood is replaced by her sacrificing role for the Motherland. Her dignified posture, holding her dead newborn when facing imminent death resembles the figure of Motherland in propaganda posters (Fig. 11). This role gained Natalia Uzhviy national fame and a Stalin Prize in 1946[17], also appreciated as one of the most effective Soviet propaganda films produced during World War II[18].

While in the first film Praskovya is saved in the last moment, ready to sacrifice herself wholeheartedly, Olena dies heroically just before the liberating soldiers enter the village. In a symmetrically built script, the unfaithful wife of a Red Army officer is killed by her husband (Fig. 12), while the traitor of the village is almost killed by enraged women. Only a woman's convincing speech not to kill the traitors, but to judge them would bring some sense into the crowd ready to do justice in that very moment. The rare winter rainbow above the village confirms the woman's sayings and brings hope for the peaceful times.

Unlike the other two film plots, *Zoya* does not depict miraculous liberation or revenge for the death of an 18-year old partisan. She is captured after partisan activity nearby Moscow, tortured (Fig. 13) and executed in November 1941, after an attempt to burn the village of Petrischevo, the station of a German cavalry regiment. Before her execution, she has the chance, as did Praskovya, to address the villagers some encouraging words (Fig. 14), while her final words to the Germans were: "You hang me now, but I'm not alone. There are two hundred million of us. You can't hang us all. They will avenge me". The descriptive role of the camera in this scene resembles the scene before execution in *She Defends the Motherland*. Zoya's death by hanging is presented by an ellipsis, followed by a rapid montage of war scenes and victorious music.

Leo Arnshtam's partisan drama about the Soviet war martyr was noticed abroad – prize for Best Screenplay at the 1946 Cannes Film Festival - after the director received the Stalin Prize in

---

[15] Kazimiera J. Cottam, *Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers*. Newburyport, Mass.: Focus Publishing/R. Pullins Company, 1998, pp. 260-264.
[16] See Olga Grădinaru, "Between Myth and Demystification. Soviet and Post-Soviet Films on *The Young Guard*" in *Brukenthalia.* Supplement of *Brukenthal. Acta Musei*, Editura Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2014, pp. 908-921.
[17] Peter Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Scarecrow Press, USA, 2009, p. 722.
[18]Kenneth R.M. Short, *Film & radio propaganda in World War II*. Taylor&Francis, 1983, p. 116.

1946[19]. Although *She Defends the Motherland* also got director F. Ermler the Stalin Prize in 1946[20], *Zoya* is the only partisan drama that received a prize beyond the Soviet borders.

As Peter Kenez pointed out, the viewer is exposed to increasing filmic violence when watching the three films (especially taking into account that the script of the first film was written in 1942). The explanation for that may reside in the fact that the Soviet victory was certain, not only hopeful toward the end of the war so that the death of heroes and heroines has a symbolic meaning for the viewers[2122]. In addition to Kenez's explanation, Manuela Georghiu-Cernat remarked the pivotal role of the battle of Stalingrad in the cinematographic tone shift – from pathetic to epic[23], from hopeless grief to mythologization (see Olena's and especially Zoya's case).

Soviet World War II Propaganda Posters

Fig. 1. Motherland is calling you!

Fig. 2. For the Motherland!

[19] Peter Rollberg, *op. cit.*, p. 60.
[20] Peter Rollberg, *op. cit.*, p. 217.
[21]Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 158-162.
[22] In the same way, the death of a hero, especially a mentor and ardent supporter of the Soviet cause, had a symbolic significance and represented a turning point in the path of the rebellious hero - See Olga Grădinaru, "The Civil War and Revolution in Stalinist Films. Cult Films, Evasiveness and Clichés" in *Ekphrasis* 2/2017, pp. 120-130.
[23] Manuela Gheorghiu-Cernat, *op. cit.*, pag. 180.

Fig. 3. Our new victories will glorify our banners!

Fig. 5. Avenge us!

Fig. 7. Kill the Fascist monster!

Fig. 4. Open fire on murderers of our wives and children!

Fig. 6. Red Army soldier! You won't surrender your beloved to Hitler's soldiers for shame and dishonour.

Fig. 8. Soldier of the Red Army, save us!

Stills from the Soviet World War II Films

Fig. 9. Praskovya's execution in Ermler's film.

Fig. 10. Praskovya's last encouraging words

Fig. 11. Olena before being killed in Donskoy's film.

Fig. 12. The unfaithful wife before being killed by her husband, Red Army officer.

Fig. 13. Zoya under torture in Arnshtam's film.

Fig. 14. Zoya before her execution, addressing the villagers.

BIBLIOGRAPHY

Barta, Tony (ed.), *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Praeger Publishers, Westport, 1998
Beumers, Birgit, *Pop Culture Russia! Media, Arts and Lifestyle*. ABC Clio, Santa Barbara, California, 2005
Cottam, Kazimiera J., *Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers*. Newburyport, Mass.: Focus Publishing/R. Pullins Company, 1998
Dobrenko, Evgeni, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution.* Trans. by Sarah Young. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008
Gheorghiu-Cernat, Manuela, *Filmul și armele. Tema păcii și a războiului în filmul european*. Editura Meridiane, București, 1983
Grădinaru, Olga, "Between Myth and Demystification. Soviet and Post-Soviet Films on *The Young Guard*" in *Brukenthalia.* Supplement of *Brukenthal. Acta Musei*, Editura Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2014, pp. 908-921.
Grădinaru, Olga, "The Civil War and Revolution in Stalinist Films. Cult Films, Evasiveness and Clichés" in *Ekphrasis* 2/2017, pp. 120-130.
Gromova, Ekaterina, *Stalin: Iskusstvo i vlast`* [*Stalin: Artă şi putere*]. Algoritm, Moskva, 2003
Groys, Boris, *Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Trans. Charles Rougle. Princeton University Press, Princeton, 1992
Hoffmann, David L., *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*. Cornell University Press, Ithaca and London, 2003
Inkeles, Alex, "Mobilizing Public Opinion." *Soviet Society: A Book of Readings*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961. 219-28, 220-6
Iutkevici, Serghei (ed.), *Kino: Entsiklopedicheskii slovar` [Cinematografia: Dicționar enciclopedic]*. Sovetskaia Entsiklopedia, Moskva, 1987
Kaganovsky, Lilya, *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2008
Kenez, Peter, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929.* New York: Cambridge UP, 1985
Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992
Kratkaia istoria sovetskogo kino [Scurtă istorie a cinematografiei sovietice]. Izd. Iskusstvo, Moskva, 1969
Lahusen, Thomas, Evgeni Dobrenko (eds.), *Socialist Realism without Shores*. Duke University Press, Durham, NC, 1997
Lawton, Anna (ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Routledge, London and New York, 1992
Lomidze, Gheorghi, *Nravstvennye istoki podviga [Sursele morale ale faptei măreţe]*. Sovetskii pisatel`, Moskva, 1975
Mariamov, Grigori, *Kremlevskii tsensor: Stalin smotrit kino [Cenzorul Kremlinului: Stalin vizionează filme]*. Kinotsentr, Moskva, 1992.
Mathewson, Rufus W., *The Positive Hero in Russian Literature*. Preface. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2000
Miller, Jamie, *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. I. B. Tauris, London, 2010
Rollberg, Peter, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Scarecrow Press, USA, 2009
Sarabyanova, D. V., (ed.), *Istoria russkogo i sovetskogo isskusstva*. Vyshaya shkola, 1979
Short, Kenneth R.M., *Film & radio propaganda in World War II*. Taylor&Francis, 1983
Stites, Richard, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge University Press, 1992
Taylor, Richard, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. Second, revised edition. I. B. Tauris, London, 1998

Tumarkin, Nina, *The Living & The Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. Basic Books, New York, 1994
Vatulescu, Cristina, *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. Stanford University Press, Stanford, California, 2010

THE DECONSTRUCTIVE POWER OF TRUTH IN PETER SHAFFER'S THE GIFT OF THE GORGON

Antonia Pop
Assist. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: Peter Shaffer became immensely popular as a dramatist due to the intellectual construction of his plays and also to his pursuit of difficult themes, such as: Christian faith, the limits of human condition, the battle between the mundane and the transcendent, revenge and justice, etc. One of the most fascinating contradictions regarding Shaffer's work is that he uses fiction to strip the essential truths bare and display them. Probably, the unsettling nature of his plays is the reason they generated so much controversy. The Gift of the Gorgon is a narrative play, like most of the author's plays, in which he opposes issues such as: vengeance and clemency, passion and reason. The series of opposition goes further to the characters as well. And, to increase even more the complexity of the play, the contrasting characters are presented by an unreliable narrator.

Keywords: Medusa, unreliable narrator, memory play.

The Gift of the Gorgon is the last play Peter Shaffer published before he died, in June, 2016. The play had its official opening on 16 December 1992, at The Pit, the experimental theatre of the Royal Shakespeare Company at the Barbican Arts Centre in London[1] and it was first published in 1993.

Peter Shaffer was a perfectionist, perfectly polishing his plays, by constantly rewriting scenes, making each idea shine. He created elaborate, intellectual plays, posing intriguing questions and providing unexpected answers, always challenging his audience. His plays have multiple layers of meaning and harbour intense debates of ideas.

Shaffer is also known for reusing the same themes in different plays, he was even accused of developing thematic obsessions. He was also accused of using similar structures in constructing his plays. Be that as it may, none of these imputations can dent the value of his literary legacy. He had had immense success, both as a playwright and as a screenwriter, winning multiple awards. I will only mention a few: The Evening Standard Drama Award and the New York Drama Critics Circle Award for *Five Finger Exercise*, the Tony Award for Best Play and the New York Drama Critics Circle for *Equus*, the Evening Standard Drama Award, the Tony Award for Best Play, The Oscar for best adapted Screenplay as well as the Golden Globe for Best Screenplay for *Amadeus*.

In *TheGift of the Gorgon*, Shaffer resumes ideas he had previously used in his plays, *Shrivings*, *Equus* or *Amadeus* opposing notions like vengeance and clemency, individuals of passion and individuals of reason, or in Nietzsche's terms, Dionysiacs and Apollonians, creating characters relying on these concepts and limit situations, in which the true nature of his characters emerges without any self-imposed restraint. In his last play, Shaffer creates once more an arena in which these opposing concepts may confront each other. In *Shrivings*, (a rewritten version of Shaffer's 1970 play, *The Battle of Shrivings*)a play which had never been performed on stage,the action takes place in an isolated place, called Shrivings, an alternative micro universe where the characters seek protection from the real world. In *The Gift of the Gorgon*, the confrontation mainly takes place in Helen and Edward Damson's villa on the Greek Island of Thera[2].

[1] Dennis A. Klein, Peter Shaffer. Revised Edition, New York: Twayne Publishers, 1993.
[2] Peter Shaffer, *The Gift of the Gorgon*, London: Viking, The Penguin Group, 1993, p. xv.

Edward Damson is the great absent character of the play, as the action begins right after his death. That is why at the beginning of Scene one, there is a large coffin, symbolically placed on top of his desk. With that grim image and with the impersonal voice of a BBC commentator the play begins, by announcing the death of 46-year-old playwright, Edward Damson. His death is declared as being the result of an accidental fall, somewhere near his villa. The corpse was found naked and badly cut, as a result of the fall off a steep cliff of lava. The commentator continues by briefly presenting Damson's controversial literary activity. The voice also points out that Damson "*was am extreme personality, who made many extreme statements 'It is the duty of the playwright' he declared 'to be extreme. To astound his audience – and, if necessary, to appall it''*[3]. He, himself describes his personality in similar terms, in a conversation with Helen: "*Look, I'm excessive. I'm extreme. I can't stop! Extreme Edward, it's my nickname! It'll be on my tombstone: HERE LIES EDWARD DAMSON WHO LIVED HIS WHOLE LIFE* in extremis!" (Shaffer 17)

A *memory play*[4]

Shaffer displays a preference for creating epic plays, along the lines drawn by Bertolt Brecht. In this kind of play, *diegesis* mingles with *mimesis*, there is a narrator who, at regular intervals throughout the play resumes his diegetic function, offering explanations, passing judgements, addressing the audience.[5]

The option for diegesis and the vacillation between *mimesis* and *diegesis* make Helen seem more like a director, extracting from the depths of her memory and enacting past events whose protagonists are mainly herself and her late husband. Just like in *Amadeus*, the narrator Shaffer chooses is not the prodigy, in this case, the prominent playwright. It is his wife, the only witness to his rise and fall, his muse and moreover the voice of temperance Edward had failed to listen to towards the end of his life.

As in any *memory play*, here as well, we have a *homodiegetic narrator* who is also the protagonist in the narrative. The story is told in flashback, by Helen Damson, to Philp, Edward's 28-year-old illegitimate son, whom Edward keeps hidden even from his own wife and whom he had never met himself. She finds out about his existence a year prior Damson's death, when Philip, a professor, sends his father his first book. Philip sent several letters to Helen, following his father's demise to ask for permission to come to Greece, as he wishes to write Edward's biography. Helen keeps refusing to grant him permission, when he decides to go and meet her anyway. She agrees to see him, without much enthusiasm, and ultimately agrees to share with him information about her life with Edward, but on one condition: he must swear on his father's desk, his "altar", that he is going to write the entire truth about Damson and not leave anything out. He agrees, but Helen promises him that he would never forgive her for what he is about to hear. Helen's story begins under the auspices of her grim vow.[6]

Just like Old Martin, the narrator in *The Royal Hunt of the Sun*, or Yonadab the narrator in the homonymous play, Helen too tells a story about ruin. All three narrators also give warning about the disturbing nature of their confessions and seem very forthcoming with the information they provide. But this is where the similarities stop, unlike in *The Royal Hunt of the Sun* or *Yonadab*, in *The Gift of the Gorgon* the story is not about the ruin of an empire or of a royal line, Helen's story, much like Salieri's, in *Amadeus*, is about the psychological collapse of a problematic character under the weight of his own convictions.

The entire play is based on a series of antagonisms: between Edward and Helen, between Edward and Jarvis, Helen's father, between writers and academics, between failure and success, between the need for revenge and the moral imperative of forgiveness, between Greece and

[3]*Ibidem*, p. 1.
[4] Brian Richardson, *Voice and Narration in Postmodern Drama* in *New Literary History* Vol. 32, No. 3, 2001, p. 683.
[5] Brian Richardson, *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators and The Author's Voice on Stage* in *Comparative Drama*, Vol. 22, No. 3., 1988, p.194.
[6]Brian Richardson, *Voice and Narration in Postmodern Drama* in *New Literary History* Vol. 32, No. 3, p. 685.

England, life and death, etc. The battle of ideas is illustrated here mainly through the two protagonists of the play, Helen and Edward, the former representing the power of reason as well as the necessity of forgiveness, the latter representing passion and the belief in the imperative of revenge. As a couple, they find it very difficult to maintain the balance, each trying to influence the other. Neither caves to the other's pressure, so the frail balance in their relationship gives way to conflict.

Edward and Helen first meet in a library. Edward recommends himself as a playwright, mentioning that this is "*the world's most indispensable job*" (Shaffer 16) although he hadn't written any plays yet at that moment, except for fifty climactic scenes. Helen is the daughter of an eminent Professor of Greek, she is a post-graduate student, writing a book on goddess Athena. Their romantic relationship starts, symbolically, with a disagreement on the rightness of Clytemnestra's act of murdering her husband. He argues in favour of her murderous act, because he perceives revenge as an act of cleaning the world: "*Will you clean the world or leave it dirty?"* (Shaffer 16), he asks rhetorically. Further, Edward claims that you cannot understand the Greeks unless you understand the power of bloodshed to clean things. For him, quite simply "*pure revenge (...) means pure justice*" (Shaffer 16). Helen strongly disagrees with him. Her position is partly a result of the education she had received from her pacifist father, partly a personal conviction. At this point, she cannot discern between them.

UnwittinglyBecoming Clytemnestra

The story of Agamemnon and Clytemnestra emerges in all the key moments of their relationship, following them like a bad omen. In their first trip to Greece, he offers to show her Clytemnestra's Stamp. He claims she had done it after "*she'd hacked up her husband*" (Shaffer 29). He describes for Helen Clytemnestra's actions after the murder, claiming they are all presented as such in Homer's *Iliad*. This authentically postmodern mechanism of reinventing fiction is exposed by Helen, the narrator, who is very knowledgeable in Ancient Greek literature. Edward then admits: "*I only make up truths (...) Ask any artist*" (Shaffer 30). His answer endorses the postmodern practise of intruding into a *ready-made* story and changing it to fit his own truth.

Edward describes Clytemnestra's uncanny act, insisting on her purity and on the cleansing ritual: "*First she got priestesses to wash her body in lustration: to show how pure she felt. Then she did a Dance of Rightful Stamping*." (Shaffer 29). It is this dance Edward wants to reproduce for Helen and as the cleansing of the body is such an important part of this entire ceremonial, he asks her to cleanse his body first.

He performed the stamping naked, in the red light of the setting sun: "*A menacing music starts. Suddenly Edward emits a high falsetto scream – and begins to stamp. Rhythmically he swings an invisible axe down on an invisible husband, making wild animal cries of increasing intensity*" (Shaffer 31). Helen's reaction is divided between fascination and horror. This stamping seems to be an enactment of his own death, performed by himself, a dreary anticipation of his demise.

We cannot disassociate this episode which concludes Act 1, from the one at the end of the play, which shows the couple many years later. If the first stamping marks the beginning of their relationship, this final one marks the end of their relationship, as Helen intends to leave Edward. He begs her to revive the past, to bring back their good days together and to give him a symbol to start. He then asks her to cleanse him, to wash him, as she did before he danced. She refuses to do it first, but he relentlessly begs her. She caves in when he asks for her help to atone. She must cleanse his body in the dark. He gives her a soap into which he inserted a blade he had taken out from his mat-knife. She soaped him, harder and harder, at his request, unwittingly becoming Clytemnestra.

While washing him, she wasn't aware that she was hurting him and when she realized he was bleeding, she was horrified. She never fully recovered after that episode, it still haunts her and she feels like, for the first time, somebody had done something unforgivable to her.

This entire ceremonial can be perceived as a *rite of passage* with a double function: it eases his way into death and it is also meant to convert her to his religion of revenge, by presenting her with "*the Sacred Gift of Vengeance*" (Shaffer 88). This is his final and most effective attempt to get her to change. And he almost succeeds. Her story itself stands as proof, because with it she intends to determine his own son, who deeply admires him, to destroy his posterity: *"That'll be our gift to him. Yours and mine together, Our Sacred Gift. This has to be avenged, Philip. It can't be left unanswered*" (Shaffer 90).

Having made this statement after finishing her story, we must question her *reliability* as a narrator as well. Like the great majority of postmodern narrators, Helen too is an *unreliable* one, in Booth's terminology. Despite of the fact that the play ends with her forgiving her husband, her entire story told to Philip about her life with his father is overshadowed by her perverted idea of revenge. After hearing everything, Philip does not want to publish the story, but Helen reminds him that he swore on his father's altar and she tries to hold him to his promise.

Helen is an anguished character, just like all Shaffer's narrators. She is torn between her need to respond to the unforgivable act done by her late husband and her instinct to protect Philip, this innocent young man. The reason she kept on refusing to grant him permission to come to her was that she knew she would be tempted to transform him into the one biographer that would render him irrelevant, that would erase him. As much as she tried to keep him away, he came anyway, demanding to know his father and she succumbed to temptation.

Mise en abyme

Throughout the play, there are several meditations upon the function and the nature of theatre. Edward, the playwright, in his youth sees theatre as "*the only religion that can never die*" (Shaffer 22). He wishes more than anything to become a priest of theatre, however, at the same time, he finds it difficult to write an entire play because he fears failure and critical judgement especially from the part of academics, whom he despises. He is deeply aware of the importance of the written word and of the great responsibility implied by the act of writing: "*The perfect written thing is the nearest man gets to immortality. The approximate thing dismisses him…*" (Shaffer 35).

He asks Helen for help to write a play in a very creative way, by rewriting the episode in which Perseus asks Athena for help in killing the snake-haired Medusa. Here, in the first of a series of three letters he writes to his wife, the symbolism is transparent. He is Perseus, she is Athena and Medusa is his "*creative paralysis*" (Shaffer 43). He asks Helen for her help to deal with his problem. In the same letter, Athena promises to help him in exchange for the Gorgon's head. She makes him swear that he will set it in the centre of her shield, where it cannot hurt anyone again. She also warns him about the two types of blood that will flow from the Gorgon's veins, when he kills her: the one from the left kills and the one from the right cures.

Soon after the fictional agreement between Athena and Perseus, Damson produces his first play entitled *Iconoclasts*. It is set in Constantinople in a time people fought to the death over images. He motivates his choice of setting and subject in the following manner: "*because the quarrel enshrines the most fundamental division in the human race: between abstract mind and concrete mind*." (Shaffer 44). He further explains the difference between the two types of people: "*Iconoclasts say: God is complete. We can't make any part of Him. Their opponents say: No! He's not finished! He needs us to complete HIM, and make Him apparent"* (Shaffer 44). This view reflects his own attitude towards artistic creation, that is meant to render God visible. He is, of course, on the side of the makers "*because anyone can break*!" (Shaffer 44).

However, this conflict between iconoclasts and iconodules takes extreme forms, turning mother against son. Empress Irene's punishment for her son, Constantine the Sixth, the destroyer of religious images was blinding. In the first draft of Edward's play, the playwright wants Constantine's blinding to be performed on stage as a violent form of catharsis. Helen shows resistance to the strong scene, as she is the advocate of measure in fiction as well as life. He listens

to her and he rewrites the scene, but also this compromise marks the start of his resentment towards her.

Damson's second play is entitled *Prerogative*. He chose Cromwell's England as the setting for this play, but the theme is iconoclasm as well, presenting the destruction of many masterpieces of English art. His writing becomes even more violent than in the previous play, culminating with the shocking scene in which Cromwell's head is ostentatiously carried on a stick by a crowd. Before the curtain falls, they tear the head to pieces. For him this scene represents a liberating iconoclasm. Helen again disapproves of the strong scenes, he listens to her and makes alterations, but this is the last time her opinion is taken into consideration, because his last play, about the I.R.A. is written without any sense of measure. Unlike the two other plays, which were extremely successful, and brought him fame and recognition, the third and last one is mocked by the public and critics alike.

After their disagreement about his last play, Edward writes a second letter to Helen, portraying her as a treacherous Athena, who no longer wants him to kill the Gorgon and whose patronage he now rejects: "*Henceforth I am Perseus Unaided! You are no longer my mentor or my guide*!" (Shaffer 67).

Towards the end of his life, following the failure of his last play, he changes his perspective upon theatre: "*The world doesn't need theatre any more. It has been dismissed by the audience I Thought of as eternal. Nothing is eternal: not even the imagination*" (Shaffer 81). Desperate, after listening to his discourse, Helen writes him a letter, a scene between Perseus and Athena, demanding the head of the Gorgon, the gift she had asked for in return for her help to kill Medusa. He had kept it and had become the Gorgon himself. She also shows him everything he had done from her perspective, using the metaphor of "*the Shield of Showing*" (Shaffer 84). She concludes her letter by saying that art can never die, only the artist, and she curses him never to be able to fly again.

This moment of truth has a deep impact on Edward, whose response is tricking her into performing the symbolic ritual of cleansing his body, when in fact he forced her to punish him. The bloody ritual is his response to her letter, accompanied by a written explanation: "*I have taken for you the revenge you need. This is my gift to you: the Sacred Gift of Vengeance. I have made you the instrument of my atonement. Be appeased. This is the blood that cures. Dear girl, my sins are many and vile. I beg you, my injured lady, maimed and learned love, accept this maiming in return. So, I give up the Gorgon.*" (Shaffer 88-9). After begging her to accept this gift, she pushes him away and screams words of hate. He staggers towards a cliff, near their house and lets go "*like a man trying to fly*" (Shaffer 89). The way he fell reflects his way of accepting and embracing Athena's curse.

Edward Damson's sacred Gift of Vengeance is in fact a trojan horse, meant to destroy everything Helen stood for all her life. He transformed her, without her consent, into Clytemnestra, but the next step, she must take alone. And she does, she passes onto Philip the Gift of the Gorgon, but the cycle of revenge stops with him, because he declines the gift. From the enforcer of her plan of revenge, Philip, Edward's rejected son, becomes Helen's unexpected redeemer: "*The truth is, you must forgive him or die*" (Shaffer 92). And she does forgive.

Shaffer's play *The Gift of the Gorgon* is perhaps the most complex play written by Shaffer, his swan song, deeply challenging, carefully composed, like a symphony, displaying multiple layers, all reflecting each other. Fact and fiction, flesh and paper become interchangeable because they all give birth to words, which are meant to express the narrator's TRUTH, in the only form it can be perceived by the audience/readers: "*The only way Man can ever see the truth - by reflection*" (Shaffer 42).

BIBLIOGRAPHY

Shaffer, Peter. *The Gift of the Gorgon*. London: Viking, The Penguin Group, 1993.
Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1961.
Klein, Dennis A. *Peter Shaffer. Revised Edition*, New York: Twayne Publishers, 1993.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.
Richardson, Brian. *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators and The Author's Voice on Stage* in *Comparative Drama*, Vol. 22, No. 3., 1988.
Richardson, Brian. *Voice and Narration in Postmodern Drama* in *New Literary History* Vol. 32, No 3, 2001.

REFLECTIONS OF JEWSNESS IN MIHAIL SEBASTIAN'S JOURNAL. AN IMAGOLOGICAL APPROACH

Iulia-Maria Deaconu (Ticărău)
PhD Student, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:In this study, we aim to analyze the topic of Jewishness from Mihail Sebastian's Journal.The study has an applied structure because we use imagology as a research method to analyze how Mihail Sebastian fictionally renders the Jewishness, leaving aside the other issues involved. Through a brief presentation of the method by which we will highlight its validity in the analysis of Jewishness, we will proceed by identifying through stereotypes the modus operandi thatgenerates a distorted image of the Jew, a global image, that makes the construct image of the Jew to replace the real one.

Keywords: imagology, Jewishness, stereotype, Mihail Sebastian, Journal;

Pascale R. Bos, în prefața studiului *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust*, aduce în discuție relația-problemă dintre intenția autorului și procesul scrierii, adresând cititorului întrebarea: „cum putem să ne contrazicem că literatura este relevantă doar ca text și nu ca declarații care servesc și funcții sociale, politice și culturale în lume?"[1]În studiul nostru, vom încerca să răspundem la această întrebare deoarece literaturii, - deși trebuie cercetată, *in primis*, ca text -, i se atribuie și alte funcții care nu țin de domeniul literar. Este incontestabilă puterea de persuasiune pe care o are literatura, iar prin analizarea operelor scriitorilor evrei care au scris în limba română vom evidenția modul în care literatura își lărgește orizontul, prin tratarea unor subiecte, în cazul nostru *problema evreiască,* care depășesc ficționalul influențând și schimbând o imagine care este percepută de *outsideri* din mai multe puncte de vedere: social, cultural și politic.

Studiul *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Character*, editat de Manfred Beller și Joep Leerssen, va fi esențial pentru *metoda imagologică* pe care o vom aborda în cercetarea noastră cu privire la *problema evreiască*. Alte cercetări reprezentative, necesare pentru a oferi o viziune de ansamblu asupra felului în care imaginea evreului a fost percepută de *ceilalți* de-a lungul timpului sunt studiile lui Andrei Oișteanu - *Mythos & logos: studii și eseuri de antropologie culturală* și *Imaginea evreului în cultura română.*

Ce este imagologia? De ce este aceasta o metodă potrivită pentru a cerceta modul în care evreitatea devine o temă a literaturii care schimbă radical modul de a percepe nu doar o întreagă etnie, ci de a transforma definitiv literatura națiuniii în cadrul căreia s-a organizat sau a consolidat această minoritate etnică? Vom răspunde la aceste întrebări folosind ca suport teoretic principal studiile menționate anterior.

Despre imagine și imaginație s-au făcut diverse raționamente, începând cu Plato și până în epoca contemporană când aceste concepte au devenit unelte importante de analiză a modului în care imaginea *celuilalt* este percepută, textele literare fiind analizate și dintr-o persepectivă istorică și socială, deoarece acestea furnizează informații prețioase despre acel *noi* și intrușii care încearcă să se integreze într-o altă națiune pe care o consideră și a lor. Cu alte cuvinte, imagologia „încearcă să elucideze codificarea textuală a acestor imagini în literatură"[2]

Imaginea evreului a fost construită pe reprezentări imaginare care s-au perpetuat în timp și au înlocuit imaginea reală a acestuia. Aceste reprezentări imaginare au luat naștere datorită

[1]Pascale R. Bos, *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust,* New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. XI. (tr.n.)
[2]Manfred Beller, *Perception, image, imagology*, în *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, editat deManfred Beller, Joep Leerssen, Amsterdam- New York, Rodopi, 2007, p. 3. (tr.n.)

stereotiputilor care „combină informațiile minimale cu un maximum de înțeles”[3] Toate caracteristicile evreului au fost revizuite în imaginarul colectiv de acest tip de informații cărora li s-au atribuit un sens imuabil și suprem. Despre caracteristicile etice și etnice ale evreului care au fost puse, în permanență, în legătură cu alte etnii, ne vorbește Andrei Oișteanu: „caracterizarea evreului a îmbrăcat diferite forme, printre care prezentarea viciilor și virtuților sale în comparație cu cele ale altor etnii.”[4] Acesta subliniază faptul că evreii sunt inteligenti, dar „evreul își folosește inteligența pentru a-i înșela pe alții”[5], în opinia celorlalți evreul imaginar fiind asociat cu ambele caracteristici: inteligența și înșelătoria.

Apariția imagologiei este datorată augmentării interesului de a analiza felul în care imaginea *celuilalt* este reprezentată de o colectivitate care face parte dintr-o altă etnie, acest interes fiind comun mai multor științe aparținând domeniului socio-uman, iar acest aspect face ca imagologia să aibă un caracter multidisciplinar. Atunci când vorbim despre imagologie, vorbim despre trei concepte fundamentele pe care le utilizăm atunci când imaginea unui *outsider* este oglindită în imaginarul colectiv al altei națiuni: *prejudecată, stereotip* și *clișeu*. „Numeroasele definiții social-psihologice și frazeologia celor mai recente îndreptare prezintă o utilizare alternativă și interschimbabilă a prejudecății, - stereotip și – clișeu. Cercetătorii ar trebui să fie bine sfătuiți pentru a distinge între ”prejudecată” ca o judecată sau atitudine morală, ”stereotip”ca atitudinea expresiei fixe și ”clișeu” ca o transformare stilistică a frazelor.”[6]

Imagologia nu face altceva decât să aducă la suprafață prejudecățile și stereotipurile și să le evidențieze, iar prin analiza lor amănunțită este dovedită longevitatea acestora în fața imaginii de ansamblu: „scopul imagologiei este să descrie originea, evoluția și rolul prejudecăților și al stereotipurilor naționale, să le scoată în evidență, să le analizeze și să-i facă pe oameni conștienți de ele în mod rațional.”[7] Obiectivul primordial al imagologiei este de a-i face pe oameni să conștientizeze faptul că aceste stereotipuri există și sunt atât de adânc înrădăcinate în mentalul colectiv încât distorsionează imaginea reală a membrilor unei națiuni străine. Odată conștientizată această realitate, se aduce în discuție rolul major al literaturii cu ajutorul căreia se proliferează aceste streotipuri. Literatura este metoda cea mai potrivită de răspândire a imaginilor diferitelor naționalități, un mijloc prodicios de a crea imagini fixe care înlocuiesc imaginea reală. De exemplu, acea *infelix culpa* a evreilor a făcut ca aceștia să fie socotiți vinovați de toate nenorocirile întâmplate în societățile-gazdă în care au trăit și care nu au ezitat nicio clipă să le atribuie evreilor o etichetă prin care erau catalogați drept răspunzători dacă ceva nu funcționa cum ar fi trebuit. În ceea ce privește metodologia pe care o folosește imagologia, aceasta preia din ipotezele anterioare aspecte precum:

„ - imagologia nu este o formă de sociologie (Wellek); obiectivul ei este să înțeleagă mai degrabă discursul reprezentării decât o societate;

- sursele imagologiei sunt subiective;

- imagologia abordează un set specific de caracterizări și însușiri: cele din afara domeniului frazelor de informare testabile sau declarații de fapt. Acestea se numesc închipuiri (*imaginated)*;”[8]

Am adus în prim-plan doar aceste ipoteze de la care pornește cercetarea imagologică, deoarece ni se par cele mai relevante pentru a demonstra viabilitatea folosirii imagologiei în analiza modului în care evreitatea este transpusă la nivel ficțional. Evreitatea reflectată în literatura scriitorilor evrei este analizată ținând cont de aceste trei aspecte: *reprezentare, subiectivitate și închipuire*. Chiar dacă imaginea evreului este construită, trebuie menționat faptul că acest tip de

[3]Ibid., p.8.
[4]Andrei Oișteanu, *Mythos & logos: studii și eseuri de antropologie culturală,* București, EdituraNemira, 1997, p. 188.
[5]Ibid. p. 188.
[6]Manfred Beller, *Prejudice*, în Manfred Beller, Joep Leerssen, op. cit., p. 404.
[7]Joep Leerssen, *Imagology: Hisory and method*, ibid., pp. 11-12.
[8] Ibid., p.27

imagine domină și înlocuiește imaginea evreului, fiind înregistrată ca reală. Astfel, reprezentarea și imaginația sunt cele care creează în mentalul colectiv „o imagine a evreului care oscilează între valori extrem de pozitive sau extrem de negative."[9]

Frica de alteritate a făcut ca problema evreiască să fie mereu actuală și să fie reinventată sub diferite pretexte, să devină un mit, dar totodată să fie tratată ca *aporia*, deoarece pare a fi imposibil de schimbat modul în care imaginea evreului văzută în ansamblu a fost percepută de neevrei. Pe bună dreptate, prin uciderea evreilor din timpul Holocaustului, imaginea evreului capătă și o altă dimensiune care îi face pe cei din jur să-și schimbe atitudinea față de aceștia. Astfel evreul devine *simbol al victimei*, un vinovat a cărui singură culpă este faptul că este evreu. *Imagologia*, prin analiza modului în care anumitor etnii le sunt atribuite anumite caracteristici sau un anumit tip de caracter, nu face altceva decât să reliefeze că generalizarea nu este benefică și nici posibilă, deoarece fiecare individ este unic, iar violențele, fie fizice sau verbale, suferite de populația evreiască fac ca evreul să-și piardă identitatea și să fie privit ca un tot fără individualitate proprie.

Perioada în care Mihail Sebastian își scrie *Jurnalul* este o perioadă sensibilă din punct de vedere istoric, o perioadă care, cronologic, acoperă anii 1935-1944 și în care evreitatea trăită și cea percepută de neevrei răzbate din gândurile, întâmplările, cotidianul trăit de Iosef Hechter. Mircea Iovănel subliniază importanța apariției acestei opere reprezentative în ceea ce privește așa-zisa *problemă evreiască* prin prisma căreia răzbate o viziune proprie asupra modului în care societatea românească a perceput evreii și din care a rezultat, la nivel european, una dintre cele mai tragice și mai vaste atrocități umane: „ Jurnalul dintre 1935-1944 al lui Sebastian a devenit scrierea cu cel mai puternic impact dintre cele care dau seama despre drama evreilor din România în această perioadă."[10] Intervalul de timp adus în discuție este marcat de un puternic antisemitism, fapt care duce la excluderea evreilor din viața socială românească, evreii sunt marginalizați și măsurile luate împotriva lor au ca scop excluderea acestora. Totodată, este subliniat un aspect important despre modul în care Mihail Sebastian transpune *problema evreiască* la nivel ficțional, având ca punct de plecare realitatea acelei perioade: „Sebastian devine simbolul unei realități (Holocaut) în al cărei centru – lagărul de exterminare – nu a ajuns."[11]

Dacă „apariția scriitorului – ca un concept bine delimitat denumind o categorie anume de creatori – s-a produs la începutul secolului al XIX-lea, ca o consecință a laicizării culturii (legată direct de nașterea burgheziei românești) și a orientării spre occidentalizare, mai exact, spre cultura laică, occidentală, îndeosebi franceză."[12], scriitorii evrei care introduc în operele lor ca temă - evreitatea se remarcă odată cu Emanciparea din primele decenii ale secolului trecut.

Fiindcă cercetăm modul în care imaginea evreului este oglindită în *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, trebuie menționat faptul că analiza noastră va avea la bază imagologia ca metodă de cercetare, combinată cu identificarea pasajelor reprezentative și interpretarea acestora prin close-reading[13]. Pentru o analiză elocventă a modului în care tema evreității este transpusă la nivel ficțional (chiar dacă vorbim despre o operă memorialistică) de către un scriitor evreu care scrie în limba română, imagologia este un instrument potrivit prin care putem reliefa și investiga, acoperind mai multe discipline (multidisciplinaritate), felul în care politicul, socialul dintr-o perioadă istorică dată influențează și denaturează imaginea evreului percepută de neevrei. Nu ne propunem să facem o clasificare a imaginilor evreului, ci le vom globaliza pentru a alcătui un portret al evreității rezultat din notele *Jurnalului* lui Mihail Sebastian.

Imaginea evreului este construită pe stereotipuri, iar acest lucru reiese și din *Jurnalul* lui Sebastian. Acest tip de imagine are rolul unui instrument de manipulare prin care evreul este, în opinia celorlalți, doar fricos, vinovat, rătăcitor și hain. Mihail Sebastian, însă, este un evreu atipic, care nu se integrează în această imagine generală creată de *ceilalți*, fiind o individualitate care s-a

[9]Evelin Gans, Joep Leerssen, *Jews*, ibid., p. 205.
[10]Mihai Iovănel, *Evreul improbabil – Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, Editura Cartea Românească, 2012, p. 212.
[11]Ibid., p.212.
[12]Leon Volovici, *Apariția scriitorului în cultura română*, București, Editura Curtea Veche, 2004, p.11.
[13] Metodă teoretizată de I. A. Richards care pune accent pe lectura atentă a textului pentru a putea descoperi sensuri noi.

implicat în toate mişcările la modă, o fire pregnantă şi sensibilă, un evreu care nu are nicio caracteristică a evreului fabricat pentru motivarea nesfârşitelor atacuri, învingând astfel stereotipurile şi însăşi imaginea creată pe baza fricii de alteritate.

Considerat *o problemă* a societăţii, evreul a fost privit, odată cu apariţia textelor creştine, ca vinovatul tuturor nenorocirilor, în jurul său creându-se imagini-stereotip care îl echivalează cu un om rău, fără scrupule, capabil de orice monstruozitate. Imaginea evreului este, de asemenea, asociată cu migraţia şi cu mitul jidovului rătăcitor, o migraţie care a sufocat Europa şi a alimentat teama de străini, alteritatea fiind astfel percepută ca o distrugere a identităţii. Mitul *jidovului ratăcitor* a făcut ca imaginea evreului să fie asociată cu alteritatea şi frica. O caracteristică a imaginii evreului este aceea că acesta îşi conservă identitatea spirituală şi culturală precum şi faptul că respectă ritualurile, iar acest lucru nu face decât să sporească teama de cel care este ,,altfel", efectele teribile ale acestei imagini create în jurul evreului fictiv fiind cauzate tocmai din cele două motive specificate anterior: teama şi alteritatea.

Există multiple definiţii şi clasificări ale stereotipului, dar o definiţie contextualizată în ceea ce priveşte modul caracteristic în care este percepută imaginea evreului de către societatea românească de la începutul secolului trecut este cea dată de Aronson şi folosită de Manfred Beller în *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters:* „Stereotipul este o generalizare despre un grup de oameni în care caractersiticile incidentale sunt atribuite virtual tuturor membrilor grupului,indiferent de variaţia efectivă a membrilor. Odată formate, stereotipurile sunt rezistente la schimbarea bazată pe noi informaţii".[14]*Jurnalul* este un document veritabil în ceea ce priveşte modul în care stereotipurile înlocuiesc imaginea reală şi transformă iremediabil individul într-o mulţime, incapabilă de a se diferenţia, de a-şi releva unicitatea caracteristică fiecărei persoane.

„Jidanul ălă care s-a botezat" este prima imagine a evreului care apare în *Jurnalul* lui Sebastian, fiind chiar el însuşi ţinta acestei remărci şi făcându-se ,,vinovat" de toată cearta iscată în jurul ziarului ,,Credinţa": ,,singurii vinovaţi ai certei sunt jidanii şi în speţă, eu, care am provocat zâzanie între fraţii creştini," scria Sebastian despre acest conflict. Vina evreilor, adaugă Mihail Sebastian, este, după Camil Petrescu ,, că sunt prea mulţi, provoacă, se amestecă în lucruri care nu-i privesc şi sunt prea naţionalişti". Actriţa Marietta Sadova, într-un acces de antisemitism, încearcă să găsească şi ea o vină, un vinovat: ,, jidanii sunt de vină[…].Ne iau pâinea de la gură, ne exploatează, ne înăbuşe. Să plece de aici. Asta e ţara noastră, nu a lor. România românilor." Această culpă a *evreului imaginar*[15] verbalizată este percepută diferit, dar există la nivelul majorităţii şi are la bază această etichetă dată tocmai de circulaţia şi receptarea stereotipurilor ca veridice. Dacă până în Evul Mediu, deicidul a fost scuza care a susţinut iudeofobia, iconocidul îl reactualizează prin culpa evreului de a ,,ucide" un substitut simbolic al lui Isus: ,, fie prin profanarea ostiei, deci ,, a trupului Domnului", fie prin profanarea imaginii (icoanei) lui Isus."[16] Hagiocidul (uciderea unor sfinţi) , infanticidul ritual sau xenocidul (sacrificiul uman făcut pentru ca un edificiu să fie durabil) sunt de asemenea moduri de a continua cu această culpă evreiască, cărora, din punct de vedere social, li se datorează toate nenorocirile din lume.

Literatura este vehiculul cel mai eficient prin care stereotipurile devin durabile şi sunt răspândite prompt şi sigur, iar Sebastian nu face altceva decât să-i facă pe cititori conştienţi de acest aspect, chiar dacă *Jurnalul* său va fi publicat după cinci decenii de la moartea sa. Pentru a exemplifica până la ce punct poate să ajungă intoleranţa faţă de evrei, dar şi pentru a sublinia modul în care aceştia sunt prezentaţi printr-o imagine redusă[17], scriitorul notează în *Jurnal* o întâmplare în care un plutonier a fost ucis cu un revolver de către o persoană aflată la etajul al nouălea al unei clădiri:„o jidovcă a tras cu revolveru, uite din blocu ăsta, de pe acoperiş, aseară, ş-a împuşcat un plutonier."

---

[14]E. Aronson, T.D. Wilson, R.M. Akert, *Social psychology*, NJ, Upper Saddle River, 2005, apud Manfred Beller, Joep Leerssen, op.cit., p. 429(tr.n.).
[15]Pentru mai multe informaţii se va consulta Andrei Oişteanu, op.cit.
[16] Ibid., p.203.
[17] Pentru această clasificare s-a consultat Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Iaşi, Editura Polirom, 2004.

Înainte de a descrie întâmplarea propriu-zisă, acesta îl caracterizează pe cel care-o povestește drept un „nenorocit (nebunul acela care umbla mai demult cu o nuia și un fluier, din tramvai în tramvai, dând imaginare semnale de plecare și oprire – țin minte că obișnuia să se aproprie seara de Fordul Marysei, sub cuvânt că-l păzește, și Maryse îi dădea câțiva gologani." Descrierea are rolul de a releva faptul că, indiferent din ce clasă socială provin, indiferent de poziția socială, neevreii îi consideră pe evreii a fi țapul ispășitor al tuturor nenorocirilor. Nu este un caz singular prezentat în *Jurnal*, iar prin aceste întâmplări născocite le sunt atribuite fel de fel de culpe evreilor, iar autorul reliefează acest aspect prin concluziile: „ nu e unul să nu creadă. Nu e unul care să aibe cea mai mică îndoială despre adevărul acestei povești absurde." Gândurile adunate, vineri, 24 ianuarie, 1941 sunt încheiate prin tragica deducție conform căreia e imposibil să-i faci faci pe ceilalți să raționeze când li se expune o realitate pe care ei vor să o accepte și care nu este alambicată, ci simplă și satisfăcătoare.

Incapacitatea acceptării evreilor ca parte integrantă a societății românești interbelice este datorată contextului socio-politic în care Mihail Sebastian își scrie *Jurnalul* și poate fi explicată prin teoria lui Hippolyte Taine, fiind acel *moment*[18] încare stereotipurile înlocuiesc imaginea reală a evreului și formează o imagine-construct pe baza căreia sunt formulate toate capetele de acuzare, la rândul lor ireale. Imaginea evreului a fost conturată de *ceilalți* pe baza stereotipurilor care au funcționat ca un camuflaj al adevăratei identități, o generalizare malignă ce a înlocuit în mentalul colectiv tot ce înseamnă individualism și realitate.

BIBLIOGRAPHY

Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, București, Editura Humanitas, 2016.
Beller, Manfred, Leerssen, Joep, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2007.
Bos, Pascale R., *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
Iovănel, Mihai, *Evreul Improbabil.Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, Editura Cartea Românească, 2012.
Oișteanu, Andrei, *Mythos & logos: studii și eseuri de antropologie culturală,* București, Editura Nemira, 1997.
Volovici, Leon, *Apariția scriitorului în cultura română*, București, Editura Curtea Veche, 2004.
Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom, 2004.

[18]În *Histoire de la litterature anglais,* Hippolyte Taine formulează teoria conform căreia o operă literară poate fi înțeleasă folosind trei caracteristrici: *race, milieu* și *moment*. Momentul, sintetizând, se referă la mentalitatea caracteristică unei anumite perioade de timp, o viziune a lumii într-un moment istoric dat.

A SUCCESSFUL AUTHOR AT THE BEGINNING OF THE CRETAN RENAISSANCE: AGAPIE LANDOS

Georgiana Onuţa Bîrlădeanu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:After the fall of the Roman Empire, Crete was ruled by the Byzantine Empire. Then, between 1211-1669, the island was under the control of the Venetian Republic. In the following period, between 1669-1898, the Greek inhabitants of Crete fought against the Ottoman Empire's domination. Obviously, these historical events have influenced Cretan literature and culture in general. This historical period, during which the Christian monk Agapie Landos lived and worked, was a difficult one, when the enslaved Hellenism was divided into two groups. One of these two groups was represented by the Greeks who were under Ottoman domination, and the other group included those people living on the islands ruled by Venice, among whom was the island of Crete. The second position was more convenient because, after a time of religious intolerance and battles, the Greeks lived in peace with their Venetian rulers, who gave them many liberties: The Orthodox churches functioned without restriction, educated personalities have started teaching in Greek schools, while cultural spirit of the West began to spread among educated people, but also among ordinary people. Although this period has been seen by the researchers as unproductive from a cultural point of view, yet it existed a certain ascension in the first half of the 17th century in Crete. As it was already mentioned, this was also the time when Agapie Landos lived and worked to write and edit several volumes, generally on topics of Christian morality.
Agapie Landos's books have often been called into the theological discussions that occurred in the second half of the 17th century, in Europe; and the author's name is often present in the contradictory discussions between Catholics and Protestants.
This article aimed to bring to light a so-called poor period of Cretan literature, which has not yet been deprived of literary and cultural activities, since an erudite scholar such as Agapie Landos wrote and published many volumes during that time. The article also aimed to illustrate the impact that the most successful volume of the author (Amartolón sotiría) had on Greek readers in the 17th century, as well as on the readers in remote areas, through the translations in Arabic, Romanian or Slavonic.

Keywords: Agapie Landos, Crete, literary activity

Monahul cretan Agapie Landos (Agapie Monahos, Athanasio Landos) a fost unul dintre cei mai cunoscuți cărturari ai Greciei moderne. Timp de două secole, lucrările sale au reprezentat un real interes și una dintre referințele de lectură ale poporului grec înrobit. Prin traducerile sale din latină, greacă veche și iatalianâ, a reușit să facă accesibilă poporului său o serie considerabilă de texte de morală și învățătură creștine. Dacă o parte dintre lucrările sale au fost date uitării, totuși, la sfârșitul secolului al XVIII –lea[1], o parte dintre aceste lucrări au circulat foarte intens, biruind curente culturale și schimbări istorice. Textele pe care Landos le scrie, sau de care doar se îngrijește, sunt apreciate pentru frumusețea lor stilistică și sunt caracterizate de mistificarea voită a realităților prezentate. În privința lucrărilor care au ca subiect viețile sfinților a fost acuzat de o excesivă idealizare și denaturare a unor portrete reprezentative ale hagiografiei grecești. Această procedură se justifică prin însuși specificul conținutului acestor texte, acela de a prezenta existențe privilegiate, guvernate de mâna divinității. Textele aparținând hagiografiei se supun acestui specific dintotdeauna, la fel cum, în secolul

[1] „A Venise comme à Athènes, on continue d'imprimer le *Salut des pécheurs*, et telle a été la fortune singulière de ce livre que ses éditions successives, réunies dans une bibliothèque, garniraient aisément plusieurs rayons. La célébrité des Géoponiques n'a guère été moindre ; les paysans d'aujourd'hui négligent sans doute d'appliquer les recettes du bon moine de Candie, mais ils n'en continuent pas moins de le lire; on pourrait même y trouver sans trop de peine l'explication de certaines pratiques superstitieuses, dont les Grecs n'ont jamais su s'affranchir." (Petit L., *Le moine Agapios Landos*, în „Échos d'Orient", vol. III, nr. 5, 1900, p. 278).

al XIII–lea, *Legenda Aurea* (*Legenda de aur*), textul lui Jacoppo da Voragine (c. 1230 – 1298, arhiepiscop de Geneva), o culegere ce cuprinde viețile sfinților, ilustrează același aspect al portretelor puse în lumină idealistă. Punerea în pagină a biografiei monahului cretan nu poate fi un proces prea îndelungat, întrucât datele despre viața sa sunt puține și rezultă din ceea ce el însuși precizează. Știm că este originar din Candia, din insula Creta și că numele său este Athanasio Lando, preschimbat apoi, odată cu prezența sa la mănăstirea din Lavra, în Agapie. De asemenea, se observă faptul că semnează, în cele mai multe dintre prefețele lucrărilor sale Ἀγάπιος Μοναχός (Agapios Monahos), persoana lui rămânând întotdeauna în umbra textului, probabil și pentru că, în epoca sa, având în vedere popularitatea cărților sale, nu era nevoie de o lămurire mai clară asupra autorului. Data nașterii sale nu este exactă, dar putem aproxima că s-a născut în ultimul deceniu al secolului al XVI–lea. Alexander Helladius[2] afirmă că tânărul Athanasie a studia *les belles-lettres* la colegiul grec din Veneția, lucru care, deși nu este dovedit, nu este nici imposibil, având în vedere viața nomadă a scriitorilor greci ai perioadei, fie ei călugări sau laici, precum și interesul și dedicarea totale pentru transmiterea și răspândirea textului scris. Timp de doi ani, Landos apare ca secretar al lui Andreas Cornaros (Ανδρέας Κορνάρος, 1547-1616, născut în Trapezunt, Sitia, în insula Creta, aristocrat și istoric venețian al secolului al XV–lea, despre care știm că a scris o istorie a Cretei, *Historia Candiana*, și numeroase poeme în limba italiană). Faptul că l-a cunoscut și s-a aflat în preajma lui Andreas Cornaros reiese și din următorul pasaj al manuscrisului miscelaneu BAR 494: „Și nu numai cel de obște norod, ce și acel minunat domn, Andreiu Cornarie, al căruia era satul al lui, carele am făcut doi ani de apă. Ce scriem faptele lui, căci era cărturariu foarte mare, nu numai de limba grecească, ce și frîncească. Pre acesta boiarin l-am întrebat de i s-au întîmplat vreodinioară, cînd au fost la sat care am zis, să cază într-această fîntînă....” *[280^{r}/134]* Nu știm exact în ce perioadă de timp a îmbrăcat haina călugărească, știm însă că a călătorit mult, a petrecut câțiva ani la Fourni și Ierapetra, în partea de sud a Cretei. La o dată rămasă necunoscută, Landos pleacă la Muntele Athos, unde își schimbă numele din Athanasios în Agapios. Își începe viața călugărească la celebra mănăstire din Lavra, la care renunță însă după doi ani căci, se pare, felul său de a fi nu se potrivea cu rigorile cerute de o viață dusă în comun la această mănăstire. Referitor la acestă prioadă, fostul monah de la mănăstirea Lavra își exprimă doleanțele într-o notă[3] scrisă în lucrarea *Kalokairiní* (*Καλοκαιρινή*), care cuprinde viețile sfinților celebrați în timpul verii, editată pentru prima dată la Veneția, în anul 1656. În esență, autorul își exprimă aici imposibilitatea de a se adapta cerințelor stricte ale mănăstirii, precum și faptul că nu a reușit să ajungă la pocăință din cauza firii sale capricioase, precum și a limbajului, găsind, de asemenea, că viața în „comun” nu presupune obligatoriu și „comuniunea”, iar iertarea nu este pentru oricine și pentru rostirea a orice. După ce a ales să părăsească mănăstirea, Agapie Landos pare să fi fost mai mult singur, antrenat și preocupat pe parcursul întregii vieți de operele sale. După natura subiectelor compozițiilor sale, ne dăm seama că unicul lui scop a fost de a pune într-o limbă greacă accesibilă texte de morală religioasă de bază, ori de a înfățișa, în același mod, viețile sfinților. Această activitate de cărturar presupune un efort concentrat, trudă îndelungată și lucru minuțios. Astfel, după cum se dovedește, una dintre cărțile sale, *Paradis*, va fi încheiată după o perioadă de timp de trei ani de lucru intens. În afara acestui fapt, lipsit de posibilități financiare prea mari, călugărul trebuie să fi întâmpinat destule dificultăți în găsirea de editori, precum și de cititori, cel puțin în perioada de debut. Practicate în epocă de către călugări, călătoriile nu lipsesc nici din obișnuințele autorului pus în discuție. Din prefețele lucrărilor sale aflăm despre desele sale peregrinări, în Sira, Andros, Sifnos, la Therma, la Agios-Efstratios (insule grecești), și, de asemenea, despre trei călătorii la Veneția. Antrenat în astfel de călătorii întreaga sa viață, absorbit de activitatea cărturărească neîntreruptă, solitar, căci nu avem cunoștințe și nici nu precizează în vreun loc că ar fi fost însoțit, dedicat lucrărilor sale, Agapie Landos moare, cel mai probabil, în anul 1664, căci referirile ce se fac despre el în acest an, în prefețele lucrărilor lui reeditate, sunt ca despre un autor care nu mai este în viață.

---

[2] *Status praesens Ecclesiae graecae*, Nuremberg, 1714, p. 204, *apud* Petit L., *Le moine Agapios Landos*, în „Échos d'Orient”, vol. III, nr. 5, 1900, p. 279.

[3] Agapie Landos, *Καλοκαιρινή*, Veneția, 1861, p. 147, *apud* E. Legrand, *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle*, vol. III, Paris, 1895, p. 531.

Activitatea călugărului cretan s-a concentrat în mod direct asupra nevoilor compatrioților săi, în slujba cărora și-a pus toate resursele, intelectuale, financiare și spirituale: „One of the most popular religious writers of the Greeks. By his excellent translations from the Latin, ancient Greek, and Italian into the vernacular he made many devotional works of the nations accessible to his people."[4] În *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, în capitolul „Long haired-literature", în cadrul prezentării lui Chiril Lucaris (1572-1638), Agapie Landos apare menționat în grupul marilor scriitori ai epocii: „Loukaris is the central figure in Greek religious and round him gravitated some of the great writers of the age, Kalipolitis, Yerasimos Vlachos, Yersimos Spartaliotis, Meletios Syrigos, *Agapios Landos*, and Athanasios Varouchas."[5] Despre Chiril Lucaris știm că a fost un mare adversar al catolicismului și un dedicat protector al ortodoxiei. Dacă în privința autorilor din anturajul acestuia lucrurile sunt mai clare și nu avem niciun dubiu asupra credințelor lor în această problematică, a convingerilor religioase, altfel stau lucrurile în cazul lui Agapie Landos. Ortodoxismul său a fost pus de multe ori la îndoială, întreaga lui existență fiind ilustrată sumar, fără a se putea exprima cu precizie care au fost adevăratele lui convingeri. Oricum, ceea ce se știe despre Agapie Landos se poate cuprinde în scurta și consistenta descriere ce urmează: „He meant to be orthodox, but was influenced by Roman Catholicism, and in his works he unsuspectingly quotes Peter Damian and Albertus Magnus besides Ambrose, Augustine, and others. In penance he distinguishes between the *contritio*, *satisfactio*, and *confessio*; and in the Lord's Supper he accepts the doctrine of transubstantiation without using that term. The question of his orthodoxy was seriously debated in the seventeenth century by the fathers of Port Royal and representatives of the Reformed Church."[6] Această stare de lucruri este determinată și de faptul că, în ceea ce îl privește, autorul a lăsat în scris mult prea puține informații despre viața și activitatea sa, iar supozițiile făcute pe seama fidelității lui față de o confesiune religioasă sau alta se bazează, în cea mai mare parte, pe natura subiectelor lucrărilor ce văd lumina tiparului sub directa lui îngrijire.

Prima și cea mai populară lucrare dintre textele editate de către Agapie Landos este *Mântuirea păcătoșilor* (*'Αμαρτωλώνσωτηρία*). Cea mai veche ediție cunoscută până în prezent este cea publicată la Veneția, în anul 1641. Manscrisul în limba greacă, probabil primul, este descris în volumul I al cunoscutei Bibliografii a lui E. Legrand (*Bibliographie hellénique du XVII' siècle*, Paris, 1894-1895, p. 413-414), ca fiind alcătuit din: 8 pagini ce nu sunt numerotate, cu prima pagină albă, urmate de 468 de pagini scrise, structurate, după conținut, în trei părți. Prima parte are 171 de pagini, cea de a doua conține 164 de pagini, iar partea a treia este compusă din 133 pagini, toate numerotate. Manuscrisul autograf se află astăzi la Mănăstirea Kosinitsa[7], în Macedonia, alcătuind un volum consistent de 417 pagini, volum în care apare înscris, cu cerneală roșie, o notă a unui anume Simeon, care declară că manuscrisul respectiv a fost cumpărat de la Agapios în anul 7140 (1632). Această notă implică și faptul că, în mod normal, ar trebui să avem și o ediție tipărită a textului înainte de acest an, întrucât este puțin probabil ca un autor să vândă un manuscris al unei lucrări mai înainte de a-l da la tipar. Ceea ce este cert este că *Mântuirea păcătoșilor* este una dintre primele lucrări ale lui Landos, publicată în anul 1641, posibil prima carte de sorginte religioasă, dacă ar fi să analizăm cele spuse în prefață de către autor. Cartea s-a bucurat de numeroase reeditări, până în 1821 de aproximativ 28 de reeditări, precum și de o largă circulație în manuscris, atât în limba greacă, cât și în limbile arabă, română, slavonă. Astfel de cărți, accesibile în limba poporului, erau rare în contextul cultural și climatul istoric ale secolului al XVII–lea, ceea ce a determinat ca, sub dominația otomană, un asemenea text să se fi bucurat de un succes atât de ridicat. Limba textului este simplă și la îndemâna unui public numeros în perioada secolului al XVII–lea, fără ca accesibilitatea textului, prin limba utilizată, să dăuneze conținutului, caracterizat totuși de o nuanță sobră și religioasă.

Așa cum arată și titlul, *Mântuirea păcătoșilor*, textul este, sub aspectul conținutului, unul de morală creștină. Cu numeroase inserții biblice pilduitoare, neîndurătoare sub aspectul dojanei în unele locuri, dar mereu găsind o soluție de îndreptare a răului, cartea lui Agapie Landos este alcătuită din trei

[4] Philipp Meyer, în Schaff Philip (1819-1893), *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, Grand Rapids: Christian Classics Ethereal Library, Michigan, 1951, p. 235.
[5] Bruce Merry, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 2004, p. 254.
[6] Philipp Meyer, *op. cit.*
[7] Petit L., *op. cit.*, p. 280.

părți, care urmăresc, în mod progresiv, identificarea păcatului și definirea lui, combaterea păcatului și, în final, pildele care întăresc cele spuse, și anume că există îndurare divină și mântuire pentru orice păcătos. Ediția din 1641 cuprinde trei părți. Prima parte înregistrează diferite tipuri de păcate și indică, cu ajutorul exemplelor, posibilități de îndepărtare a lor, în general aducîndu-se în discuție ispășirea prin suferință și importanța depărtării de lume, care apare ca un mediu ce provoacă și instigă la păcat. Cea de a doua parte face referire la modul în care păcatul poate fi îndepărtat și, mai ales, la măsurile pe care le poate lua cel ce a greșit și dorește să se îndrepte. Se vorbește astfel de virtute, pe care autorul o definește în funcție de relația pe care păcătosul o are cu trei entități distincte, astfel: în relația cu divinitatea, individul trebuie să aibă o inimă de fiu, în relația cu aproapele, el trebuie să dețină simțămintele unei mame, iar în relația cu el însuși, trebuie să aplice considerentele unui judecător. Cea de a treia parte, alcătuită din 72 de capitole, care ulterior va circula în arii largi și de multe ori independent de primele două părți, cuprinde o serie de minuni ale Maicii Domnului. Maica lui Hristos este ajutorul și scăparea păcătoșilor din diverse situații care par să nu mai aibă nicio soluție pentru cel ce a greșit, în contextul în care mântuirea este scopul lui fundamental. În principal, această parte conține împrumuturi din texte ascetice, de origine italiană sau latină, cum autorul menționează în prefața cărții. Acest lucru ne arată că izvoarele ce stau la baza alcătuirii textului sunt în mică măsură grecești. În ceea ce privește originalitatea textului, nu pot fi ridicate pretenții referitoare la paternitatea autorului asupra textului sau originalitatea compunerii lui, având în vedere perioada istorică și culturală în care se încadrează scrierea. Acest fenomen de compunere a textelor este explicabil prin faptul că aceasta era o practică obișnuită în epocă. În schimb, ceea ce va deveni o adevărată problematică care va duce la dezbateri îndelungate este, cum spuneam la începutul expunerii noastre, măsura în care Agapie Landos a rămas un fidel al ortodoxismului. În prefață cărții *Mântuirea păcătoșilor*, autorul vorbește despre biserica sfântă a lui Dumnezeu, catolică și apostolească. Se poate observa faptul că pare profund influențat de doctrina romano-catolică, căci citează des autori precum Petru Damian, Albertus Magnus, Ambrose sau Augustin. Un fapt asupra căruia se pronunță în mod oficial, prin natura și prin intermediul lucrărilor sale, este cel privitor la problema doctrinară mult disputată, și anume cea leagată de natura transubstanțierii, care este aprobată de către călugărul antonit, deși nu în mod direct și fără a avea cunoștință de acest termen. În jurul acestei probleme se vor face ample dezbateri, în polemicile dintre jarseniști și calvini, la care, în mod indirect, prin lucrările sale, va lua parte și călugărul din Candia. În cunoscuta carte, *Perpétuité de la Foi de l'Eglise catholique touchant l'Eucharistie*, Antoine Arnauld și Pierre Nicole, aduc în sprijinul opiniilor lor cu privire la problematica transubstanțierii pasaje consistente din *Mântuirea păcătoșilor* (vezi articolul lui L. Petit). Combatantul lui Anauld, pastorul calvin M. Claude își exprimă îndoiala nu asupra corectitudinii pasajelor citate din *Mântuirea păcătoșilor*, ci asupra credibilității autorului lor, adică asupra poziției lui Agapie Landos. Polemica continuând, Pierre Nicole aduce în discuție și alte lucrările ale călugărului cretan, în articolul *Réponse générale au nouveau livre de M. Claude*. Pierre Nicole va trimite o scrisoare la Constantinopol pentru a-l identifica pe Agapie Landos și meritul lui de a fi scris nu numai *Mântuirea păcătoșilor*, dar și alte lucrări. În urma expedierii acestei scrisori, va primi un răspuns de la Constantinopol, din care reproducem și noi o parte, credem esențială în această discuție, așa cum se regăsește citată de către E. Legrand, în *Bibliographie hellénique du XVII*^{ème} *siècle*.[8]

[8] „Nous soussignés, supérieurs et religieux de la Sainte Montagne, attestons et déclarons dans la crainte de Dieu, qu'un de nos religieux nommé Agapius, à présent décédé, a vécu sur la Sainte Montagne d'une vie exemplaire et saintement, comme le témoignent ses écrits et ses ouvrages, et principalement le livre intitulé le Salut des Pécheurs, dont la doctrine orthodoxe enseigne à tout bon chrétien le chemin du salut. Mais parce qu'il est contraire à la doctrine des calvinistes, parlant des sept mystères de notre foi, selon l'Eglise orthodoxe d'Orient, ils ont inventé que ce livre n'était point du religieux Agapius, ces hérétiques ne voulant pas croire, touchant le très sacré mystère de l'Eucharistie, que le pain et le vin, après la consécration du prêtre, ne sont plus ni le pain ni le vin desquels on ne voit que les apparences, le pain étant changé au propre et véritable corps de Jésus-Christ, et le vin au propre et véritable sang de Jésus-Christ vivant, comme notre Eglise d'Orient nous l'enseigne. Donc, pour confirmation de la vérité, nous attestons que ce livre et plusieurs autres ont été imprimés à Venise, par le même Agapius, religieux de la Sainte Montagne; et le connaissant ainsi, nous soussignons avec serment. A Constantinople, le 16 avril 1671. Hiérothée, du monastère de Laure. Parthénius, religieux du monastère d'Eviron. Athanase, supérieur du monastère de Cutlumuse. Cyrille, religieux de la grande Congrégation. Cosme, religieux. Gabriel, religieux du monastère de Caracale. Sergius, religieux. Philaretus.” Paris, 1895, vol. III, p. 532.

Printre autorii pe care Agapie Landos îi citează – Agustin, Ambrozie, Petru Damiani, Grigorie cel Mare, Vincent de Beauvais (lat. Vincentius Bellovacensis sau Vincentius Burgundus) – se regăsește și Caesarius Heisterbachensis (1180-1240). Știm că Caesarius Heisterbachensis a scris *Dialogus miraculorum*, în jurul anului 1220. Acestă lucrare reprezintă modelul urmărit îndeaproape de către Agapie Landos în alcătuirea primelor doua părți ale cărții *Mântuirea păcătoşilor*. Un alt text pe care Agapie Landos l-a avut în vedere în procesul de alcătuire a primelor două părți ale cărții *Mântuirea păcătoşilor* este reprezentat de lucrarea lui Jean Moschus (550, Damasc – 619, Roma), *Pratum spirituale*, text ce aparține domeniului hagiografiei. Cât privește partea a treia a cărții, autorul a avut ca principal izvor*Miracoli Di Nostra Donna*, Florence 1576, de Silvano Razzi. Această ultimă parte a cărții lui Landos a circulat și independent de primele două părți, cu titlul *Minunile Maicii Domnului*. În privința surselor ce stau la baza acesteia, Carsten Walbiner precizează următoarele izvoare: „Beside the liturgical books *Menaion* and *Pentekostarion* Agapios drew on Simeon Metaphrastes, some unidentified manuscripts, a work written in 1599 by the Cretan priest Ioannes Morezenos (d. 1613), from whom Agapios also received oral information, and a miracle Agapios had witnessed himself. Furthermore, 37 of the 69 chapters can be traced back to a collection of miracles (*Miracoli Di Nostra Donna*, Florence 1576) composed by Silvano Razzi (1527–1611), a Florentine Renaissance author."[9]

Această metodă nu este una neobișnuită, ci reprezintă un procedeu de care, în epocă, cărturarii se foloseau în mod curent. Autorii greci apelau, în scrierea cărților lor, la izvoare grecești, dar și occidentale. Agapie Landos, cum am văzut, face apel în redactarea cărții sale de surse grecești, printre care pot fi menționate *Sinaxarele, Penticostarul, Viața Sfântului Ioan Damaschinul*, dar și surse occidentale, printre care *Miracoli Di Nostra Donna*. Pe parcursul cărții (ms. rom. 494), autorul însuși declară: „Această minune am aflat într-o carte scrisu cu mîna veachie la sfînta măgură și o am scris în ce chip era." *[246^{v}/111]* sau „La aceasta vă răspunzu întîi cum judecățile lui Dumnezeu eu în ce chip le-am aflat scrise în cărțile ceale tipărite le scriu și nimica de la mine nu zic, cum am zis și la cuvîntul care am făcut înaintea cărții aceștiia, pentru că nu numai la un tipariu iaste scris această minune, ci întru multe, la *Minunile preacistii* a lui Sălvan, parte dentîiu, cap 34, la *Grădina plidelor* la foi, la *Livadea înflorită* la foi. În ce chip și cîte am scris toate și cîte voiu scrie pînă la săvîrșit sînt în multe *[247^{v}113]* locuri tipărite și mărturisite cum sînt preafără de minciuni." *[248^{r}114]*

Alături de *Mântuirea păcătoşilor*, sub îngrijirea lui Agapie Landos se mai produce o serie de alte lucrări, traduceri sau transferuri din limba greacă literară în limba greacă vernaculară. Cea din urmă categorie pare să fie și cea mai numeroasă. Acest fapt se explică prin fenomenul lingvistic de care limba și literatura greacă au fost caracterizate vreme îndelungată. Vorbim aici despre *diglosie*, fenomen lingvistic specific acestui spațiu pentru multă vreme, care constă în utilizarea a două varietăți de limbă în cadrul aceleiași arii lingvistice: o limbă elevată, standard, folosită în redactarea textelor literare și științifice, și o limbă populară, utilizată de oameni în comunicarea de zi cu zi. Dintre scrierile lui Agapie Landos – *Paradisul* (1641), *Noul Paradis* (c. 1664), *Eclogion* (*Εκλόγιον*, 1642, Veneția), *Theotokarion* (1643, Veneția), *To psychosotírion Psaltírion* (*ΤοψυχοσωτήριονΨαλτήριον*, 1643, Veneția), *ΤριαδικήΟκτώηχος* (*Triadikí Októichos*, 1656), *Καλοκαιρινή* (*Vara*, 1657, Veneția), *Κυριακοδρόμιο* (1657, Veneția), *ΧριστιανώνΣωτηρία* (1685, Veneția) – majoritatea reprezintă un transfer din varietatea standard a limbii grecești în limba greacă populară. Un text care se exclude, sub aspectul tematic, din contextul celorlalte, este *Agricultura* (*Γεωπονικόν*, 1643, Veneția). Acesta a fost scris, se pare, în tinerețea lui Agapie Landos, cel mai probabil în jurul anului 1620.

Excelent traducător din limbile greacă, latină și italiană în limba vernaculară, Agapie Landos este unul dintre autorii ale cărui texte se bucură de o editare permanentă, uneori cărțile sale fiind editate și de trei ori într-un an. Astfel, *Mântuirea păcătoşilor* este editată de trei ori în anul 1765, de către trei edituri diferite (Vórtoli, Glykí, Theodosíou). Monahul cretan participă în mod evident la permutarea de la o varietate a limbii (standard) la alta (populară). El face accesibilă pentru poporul său o serie

[9] Carsten Walbiner, *„Popular" Greek literature on the move: The translation of several works of Agapios Landos of Crete into Arabic in the 17th century*, „Revue des Études Sud-Est Européennes", LI, 2013, Bucarest, p. 154. De identificarea surselor ce stau la baza cărților lui Agapie Landos s-a ocupat autoarea Despoina Kostula în teza sa de doctorat (*Agapios Landos o Kris, Simvoli sti meleti tu ergu tu*, Panepistimio Ioanninon, Philosophiki Scholi, 1983), pe care o are în vedere și Carsten Walbiner.

impresionantă de cărți, fiind îndemnat, după cum singur declară, de către Dumnezeu:„Agapios Landos gave generations of deprived Greeks some of their favorite reading. He wrote in an accessible style, signing his pages *from Friar Agapios,* or *one who trained at Mount Athos*."[10] În această perioadă de tranziție lingvistică, nu se poate vorbi despre o schimbare radicală, nici măcar semnificativă în domeniul literaturii. Cu toate acestea, chiar și sub dominația otomană, când clasa de mijloc este în creștere, se remarcă în această perioadă interesul cărturarilor pentru tipărirea textului care să fie accesibil întregii mase. În acest interval istoric și cultural, se tipăresc la un nivel foarte ridicat texte mai vechi permutate acum într-o limbă accesibilă. Cartea tipărită devine, în acest mod, o caracteristică principală a acestui spațiu cultural.

Cartea lui Agapie Landos, publicată pentru prima dată la Veneția, în anul 1641, va fi editată după acest an în numeroase rânduri (1664, 1671, 1681, 1703, 1711, 1725, 1740, în 1765 de două ori, 1766, 1773, 1779, 1780, 1793, 1795, 1798, 1803, 1806, 1840, 1851, 1859, 1883, 1889 etc.)[11], dovedindu-se astfel că, transpusă în limba vernaculară, scrierea călugărului cretan a înregistrat o popularitate spectaculoasă. Până în anul 1972, cartea cea mai cunoscută a lui Agapie Landos, *Amartolon sotiria*, cunoaște în limba greacă 34 de ediții.[12] Cartea va fi editată de-a lungul a două secole și jumătate. De asemenea, va beneficia de traduceri în limbile română, arabă, turcă sau slavonă. În limba slavonă, textul a fost tradus de către S. Bakačić. După varianta traducerii din limba greacă în limba slavonă, realizată între 1720-1730, au fost făcute traduceri și în limba română, posterioare însă traducerii directe din limba greacă. Traducerea în limba arabă a părții a treia a cărții lui Agapie Landos este realizată, ne spune Carsten Walbiner, de către patriarhul Macarie, patriarhul orthodox al Antiohiei din 1647, până la moartea sa, în anul 1672. Scopul principal sub conducerea sa, restabilirea economică a patriarhiei, zdruncinată sub opresiunea otomană, i-a determinat și călătoriile. Pentru a primi spijin financiar, va întreprinde călătorii în Europa răsăriteană. În anul 1652, va lua drumul spre nord, ajungând la Constantinopol și în Principatele Române. În Rusia rămâne mai bine de un an (ianuarie 1655 – mai 1656) ca invitat la curtea țarului Alexie Mihailovici. Deplasările sale nu l-a împiedicat să-și continue activitatea de traducător, după cum singur declara: "In order not to stay idle I used to work hard at translating from among the Greek books those which had not been available in our language and our land, and I rendered them into our tongue because of the benefit to be obtained from them. And I used to ask those who knew it [sc. Greek] [about] the meaning of the words and their explanation and did as I was able and translated ten books during this second absence […]."[13]

Printre cele zece cărți pe care patriarhul Macarie le-a tradus, trei îl au ca autor pe Agapie Landos. Una dintre acestea este *Kalokerini*, cea de a doua este o carte hagiografică (*Viața a cincizeci de sfinți*), iar cea de a treia este traducerea cărții *Amartolon sotiria*, partea a treia. Primele două părți ale cărții au fost și ele traduse în limba araba de un apropiat al patriarhului de Antiohia: „Thus we can identify three different works by Macarius which are based on Agapios: The fifty lives of saints, the Kalokerini and "The Miracles of the Virgin Mary". Furthermore, there exists a translation of the first two parts of "Salvation of the Sinners" by Yūsuf al-MuÑawwir, a close confident of Macarius and a collaborator in the patriarch's intellectual projects."[14]Traducerile l-a care a lucrat pe parcursul deplasărilor sale au fost în posesia patriarhul Antiohiei și când a sosit la curtea țarului rus, unde, cel mai probabil, le-a făcut cunoscute. Printre aceste texte, s-a aflat și cartea lui Landos, *Amartolon sotiria*.

În privința traducerii textului în limba română, în secolul al XVII–lea, filologii care au dezbătut acestă problematică sunt N. A. Ursu și Liviu Onu. Primul dintre aceștia își exprimă opinia printr-o serie de articole, în care, inițial, atribuise traducerea textului lui Dosftei. Cel de al doilea filolog

[10] Bruce Merry, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Greenwood Press, Westport, 2004, p. 243.
[11] Liviu Onu, *Tradiția manuscrisă a unei sinteze europene la români în secolele al XVII–lea – al XIX–lea, Mântuirea păcătoșilor (Amartolon sotiria)*, Editura Academiei Române, București, 2002.
[12] Carsten Walbiner, *„Popular" Greek literature on the move: The translation of several works of Agapios Landos of Crete into Arabic in the 17th century*, „Revue des Etudes Sud-Est Européennes", LI, 2013, Bucarest: „The work appeared in 1641 in Venice in print and enjoyed a tremendous popularity. By 1972 34 editions had appeared and we know of translations into Arabic, Romanian, Turkish and other languages.", p. 149.
[13] Al-Zayyāt, Khazā'in al-kutub = Habīb al-Zayyāt, Khazā'in al-kutub fī Dimashq wa-dawāhīhā, Damascus: Matābi' alif bā' – al-Adīb, 1982 [reprint of edition Cairo, 1902], p. 141-142, *apud* Carsten Walbiner, *op. cit.*, p. 150.
[14] Carsten Walbiner, *op. cit.*, p. 150.

reunește rezultatele cercetării sale în lucrarea *Tradiția manuscrisă a unei sinteze europene la români în secolele al XVII–lea și al XIX–lea. Mântuirea păcătoșilor (Amartolon sotiriia)*, București, 2002. Dacă în jurul identității traducătorului și a traducerii părții a treia a textului călugărului cretan nu mai există în actualitate nicio umbră de îndoială, acest fapt datorându-se prezenței, în ms. BAR 1284[15], a unei note ce îl identifică pe Nicolae Spătarul Milescu cu traducătorul textului grecesc, în privința primelor două părți lucrurile nu sunt la fel de sigure sau, cel puțin, nu unanim acceptate. În acest sens, N. A. Ursu dezvoltă o cercetare programată în încercarea de a demonstra că și primele două părți ale cărții *Mântuirea păcătoșilor* reprezintă efortul de traducere a lui Nicolae Spătarul Milescu: „traducătorul acestor două texte, adică al întregii cărți a lui Agapie Landos, este una și aceeași persoană pe care comentariul din ms. 1284 și particularitățile lingvistice ale traducerii în discuție o indică a fi Nicolae Spătarul (Milescu).”[16]

Revenind la mediul istoric și cultural în care se scrie și se editează textul grecesc, deși s-a discutat despre acestă perioadă din istoria Cretei ca fiind una prea puțin productivă de noi elemente livrești și mai mult una tranzitorie, se poate observa, totuși, că transmiterea lucrărilor mai vechi, preocupările pentru traduceri și punerea lor la dispoziția publicului larg, într-o limbă accesibilă, reprezintă caracteristici renascentiste care au contribuit la înmulțirea tipăriturilor din secolul al XVII–lea și la răspândirea cărții pe arii mai extinse. Despre acest fenomen, Stefanos Kaklamanis spune: „These years were a period of remarkable synergy between the social and intellectual forces of Venetian-ruled Crete, and eventually led to the emergence of a new cultural identity.”[17]Un element al acestei identități îl constituie răspândirea textelor lui Agapie Landos, purtătoare ale unui limbaj accesibil pentru compatrioții săi. Faptul că lucrările acestui autor ajung în spații mai îndepărtate, prin traducerile în limbile arabă, română, slavonă, ne convinge, încă o dată, de popularitatea, succesul, dar și de impactul pe care l-au avut tipăriturile modestului călugăr antonit asupra perioadei culturale europene a secolului al XVII–lea și a celui următor.

BIBLIOGRAPHY

Kaklamanis, Stefanos, *Greece Books and Writers*, Section II, *Cretan literature*, National Book Centre of Greece, Ministry of culture, Athene, Greece, 2001.

Legrand, E., *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle*, vol. III, Paris, 1895.

Martin, Mircea, Terian, Andrei, Moraru, Christian, *Romanian Literature as World Literature*, cap. *Aux portrets de l`Orient, and Through: Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir, and the 'Oriental' Legacy of Early Romanian Literature*, Editura Bloomsbury, 2018.

Merry, Bruce, *Encyclopedia of Modern Greek Literature*, Greenwood Press, Connecticut, London, 2004.

Onu, Liviu, *Tradiția manuscrisă a unei sinteze europene la români în secolele al XVII–lea – al XIX–lea, Mântuirea păcătoșilor (Amartolon sotiria)*, Editura Academiei Române, București, 2002.

Petit, L., *Le moine Agapios Landos*, în „Échos d'Orient”, vol. III, nr. 5, 1900.

Schaff, Philip (1819-1893), *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, vol. I, Grand Rapids: Christian Classics Ethereal Library, Michigan, 1951.

Stănescu, Dumitru, *Cultul Maicii Domnului la români. Sibilele. Proorociile lor*, Editura Ancora S. Benvenisti & Co., Str. Emigrantului No. 4-6, București.

Ștrempel, Gabriel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I-IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978 (vol. I), 1983 (vol. II), 1987 (vol III), 1992 (vol. IV).

[15] Agapie, Landos, *Mântuirea păcătoșilor și Viața și petrecerea Sf. Vasile cel Nou*, copie din anul 1691, din Moldova, 174 f., m. 21/29 cm.

[16] N. A. Ursu, *Nicolae Spătarul (Milescu), traducător al „Mântuirii păcătoșilor” a lui Agapie Landos (II)*, în SCL, 44, nr. 6, București, 1993, p. 489.

[17] Stefanos Kaklamanis, *Greece Books and Writers*, Section II, *Cretan literature*, National Book Centre of Greece, Ministry of culture, Athene, Greece, 2001, p. 46.

Ursu, N., A., *O traducere necunoscută a lui Nicolae Milescu*, în „Cronica", XXI, nr. 44, București, 1986.

Ursu, N., A., *Nicolae Spătarul (Milescu), traducător al „Mântuirii păcătoşilor" a lui Agapie Landos (I)*, în SCL, 44, nr. 5, București, 1993.

Ursu, N., A., *Nicolae Spătarul (Milescu), traducător al „Mântuirii păcătoşilor" a lui Agapie Landos (II)*, în SCL, 44, nr. 6, București, 1993.

Walbiner, Carsten, *„Popular" Greek literature on the move: The translation of several works of Agapios Landos of Crete into Arabic in the 17th century*, „Revue des Études Sud-Est Européennes", LI, București, 2013.

LITERATURE AND THE AVATARS OF CONCENTRATIONIST IDEOLOGY(DIACRONIC SIGNS)

Mihaela Airinei
PhD Student, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract:The Romanian literature under communism had been viscerally influenced by its originating era. A first aspect of this influence consists in the fact that, in order to be able to publish, the author was forced to assume the new definition of the literary act. Exegetes of currents of ideas from the Romanian literature and culture have masterly written on the phenomenology of the relationship between writers and political power during the communist era. They are given the credit for intervening in a space of equivoque and, through severe voluptuousness or deference, they shape the picture of literary reactions in their confrontations with the institutions of repression and control (the unique party, the Security and censorship). The problem-posing selection surveys works in which there are depicted the evolutions that were brought about after year 1945 in the Romanian culture. The critical contribution of the researchers proves to be once again replete with fertile and tantalising suggestions, their analyses bringing into light the nature of the mutations occuring on the grounds of the history of literature, where the classical marriage author- audience is replaced by the disingenuous triangle author- audience-censorship.

Keywords: concentrationist universe, ideology, socialist realism, proletcult, censorship.

Într-o societate dominată de un totalitarism[1] ce are ca unic criteriu de selecţie capacitatea de adaptare la linia politică, *cuvântul* capătă o forţă magică. „Ingineria globală" devine *instrument* indispensabil în dialectica puterii, dar şi *armă* operativă. Prin performarea la nivelul întregii ţări, aceasta maximizează clivajul între *imaginea construită* şi *realitatea socială*.

Pornind de la alegaţiile lui A. I. Soljeniţîn[2] denunţătorul „doctrinei mincinoase" şi „erorile sale cu ramificaţii multiple"[3], sovietologul Alain Besançon recompune imaginea diacronică a

[1] Scrierea unei istorii a comunismului românesc ca fenomen politic şi ideologic (şi nu numai!) a stârnit, mai ales după evenimentele din decembrie 1989, un interes deosebit. Lucrarea noastră utilizează termenii consacraţi, deveniţi *locuri comune* temei comunismului („totalitarism", „leninism", „stalinism", „bolşevism", „comunism". „concentraţionar" ş.a.)în studiile de specialitate.
Acest fenomen a fost foarte ofertant pentru numeroşii slujitori ai muzei Clio. Dintre aceştia amintim: Dennis Deletant (*România sub regimul comunist*, Bucureşti, 1997), Catherine Durandin (*Istoria românilor*, Bucureşti, 1998), Ken Jowitt (*Noua dezordine mondială*: *extincţia leninistă*, Bucureşti. 2012), Lucian Boia (*Mitologia ştiinţifică a comunismului*, Bucureşti, 1999; *Istorie şi mit în conştiinţa românească*, Bucureşti, 2011; *Strania istorie a comunismului românesc (şi nefericitele ei consecinţe)*, Bucureşti, 2016), Pavel Câmpeanu (*Ceauşescu, anii numărătorii inverse*, Iaşi, 2002), Florin Constantiniu (*O istorie sinceră a poporului român*, Bucureşti, 2011), Mihai Retegan (*1968 din primăvară până în toamnă*, Bucureşti, 1998), Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir (*Explorări în comunismul românesc*, vol I-III, Iaşi, 2008), Andrei Pleşu (*Chipuri şi măşti ale tranziţiei*, Bucureşti, 1996), Gabriel Liiceanu (*Dragul meu turnător*, Bucureşti, 2013), Andrei Pleşu, Gabriel Liiceanu, Horia-Roman Patapievici (*O idee care ne sucşte minţile*, Bucureşti, 2014), Stelian Tănase (*Istoria politică a căderii regimurilor de stat comuniste,* Bucureşti, 2009), Mircea Stănescu (*Documentele reeducării,* Bacău, 2013),Adrian Cioroianu (*Ce Ceauşescu qui hante les Roumains. Le mythe, les representations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*, Bucureşti, 2004), Andi Mihalache (*Istorie şi practici discursive în România „democrat-populară"*, Bucureşti, 2003), Marius Oprea (*Banalitatea răului: O istorie a Securităţii în documente: 1949 – 1989*, Iaşi, 2002), Vladimir Tismăneanu (*Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Bucureşti, 2014) ş.a.
[2]Aleksandr Isaievici Soljeniţîn (1918-2008), romancier rus, activist şi dizident anticomunist, captează atenţia lumii asupra universului concentraţionar comunist, focusând în special problematica gulagurilor şi a lagărelor de muncă forţată din Uniunea Sovietică.
Într-un articol intitulat *Despre Aleksandr Soljeniţîn: Atinci când cuvântul devine dinamită*, politologul Vladimir Tismăneanu observa: „A. I. Soljeniţîn a fost martorul suprem dintr-un veac al sârmei ghimpate, al terorii genocidare, al infamiei şi cruzimii duse la paroxism. A fost cel care a explicat că totalitarismul (comunist şi nazist, n.n.) ar fi fost

totalitarismului, radiografiindu-l cu metodă și diagnostic. În studiul său *Originile intelectuale ale leninismului*[4], istoricul trasează dens și reformativ câteva linii ale *frisonantului teritoriu*. Întrebându-se, mai mult sau mai puțin retoric, ce trebuie să înțelegem prin ideologie[5], cercetătorul subscrie aserțiunii lui Soljenițîn conform căreia aceasta (ideologia, n.n.) *nu este un concept, ci o realitate. Ea este o realitate cotidiană care apasă asupra lui ca și asupra compatrioților lui*[6]. Confundată cu totalitatea cărților cardinale (de filozofie, istorie sau economie), controlează literatura și artele frumoase[7] sufocând limbajul cotidian. Impunerea acestei „minciuni generale", obligativitatea asumării sale, relevă *aspectul cel mai teribil al existenței oamenilor*[8]. Pentru a supraviețui, ea are nevoie *să-i pună în spatele gratiilor pe cei care îndrăznesc să gândească altfel*[9].

Recuzând pertractările sociologului german Karl Mannheim, care valida ideologia marxist-leninistă drept formă particulară a unui fenomen permanent ce coexistă ineluctabil istoriei[10], Alain Besançon aderă la o a doua perspectivă ce validează ideologia ca fiind o specie istorică nouă[11]. Ideologia este asimilată unei „Biserici pe dos"[12], dovedind puterea nelimitată a *minciunii*. Prin atotputernicia acesteia se face intrarea în „Imperiul Falsului". *Realitatea comună* este stăpânită și transformată după *chipul său*[13].

Această substituire a realului pare să respecte toate regulile *utopiei* (ca specie literară)[14]. Lucian Boia oferă *formulafuncționării* acestui proiect: *Utopia funcționează perfect în registru imaginar, dar se încăpățânează să nu mai funcționeze atunci când se forțează transpunerea ei în realitate*[15]. În „jurnalul"[16] ținut „cu voce tare, în fața unui microfon"[17], Monica Lovinescu mută accentul pe *drumul de la utopie la realizare*, considerând că acesta trece prin *gândirea marxistă (aparent antiutopică, dar care conține un postulat utopic în oprirea definitivă a istoriei după dictatura proletariatului), prin pragmatismul lui Lenin, prin machiavelismul lui Stalin. Contururile utopiei s-au șters, desenul e ascuns de trăirea cotidiană - până și groaza, cataclismele, teroarea au cotidianul lor*[18].Mai întâi criticul relevă realitatea complexă, însă degradată față de „desenul inițial",

---

imposibil fără monstruosul ingredient ideologic". – Sursa: http://www.lapunkt.ro/2014/12/despre-aleksandr-soljeniţîn-atunci-când-cuvantul-devine-dinamita, accesat în data de 12 aprilie 2019.

[3] A. Soljeniţîn, *Lettre aux dirigeants de l'Union soviètique*, Seuil, Paris,1974.

[4] Alain Besançon, *Originile intelectuale ale leninismului*, trad. Lucreția Văcar, Editura Humanitas, 2007.

[5] Alain Besançon *op. cit.*, p. 6.

În paradigmă istorică, ideologia „apare sub formă incoativă în Franța (ibidem, p. 68) și este așezată de A. I. Soljeniţîn – autorul cunoscutelor scrieri *Arhipelagul Gulag, O zi din viața lui Ivan Denisovici* sau *Pavilionul canceroșilor*, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1970 „pentru etica cu care a continuat tradițiile inalienabile ale literaturii rusești" – „în centrul strategic al lumii comuniste" (ibidem, p.6).

Depășindu-se sfera conceptuală, *ideologia* devine o realitate cotidiană claustrantă. „Este marxism-leninismul *diamat* ce se confundă cu totalitatea cărților de filosofie, istorie, economie (...) și controlează indirect, totalitatea literaturii și a artelor frumoase" (ibidem).

[6] Alain Besançon *op. cit.*, p. 8.

[7]Ibidem, p. 8.

[8]Ibidem, p. 5.

[9]Ibidem, *op. cit., supra.*

[10]Karl Mannheim, *Ideology and Utopia.An Introduction to the Sociology of Knowledge*, trad.Louis Wirth și Edward Shils, London, Routledge, 2002.

[11] Alain Besançon, *op. cit*., p. 10.

[12] Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir. Souvenirs*, Gallimard, Paris, t. I, II, III, 1972-1975.

[13] Alain Besançon, *op. cit*., p.356.

[14] „Rinocerita" (Eugen Ionescu) epidemiei ideologice este magistral ipostaziată de George Orwell în cele două opere de referință „Animal Farmer" și „1984". Trăind experiența tristă a războiului civil din Spania (1936-1939), *omul de stânga* are revelația realității, ea însăși generată de o utopie: comunismul. Lucrarea „1984", aparent un roman de anticipație, reia în unitatea de semnificație tabloul complex al stalinismului: o lume dominată de totalitarism, în care oamenii „salutau cu bucurie doar ceața", „se fereau de privirile trecătorilor" de teama „denunțătorilor posibili", devenind propria lor cenzură, propriul lor paznic și chiar, propriul lor procuror.

[15]Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 52.

[16] Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, Editura Humanitas, București, 1990.

[17] Al „Europei Libere", n.n.

[18] Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 140.

remarcând *multiplicitatea procedeelor tipice utopiei*fundamentate de filozoful francez Raymond Ruyer[19].

Legile acestui „aiurea", acestui „nicăieri" sunt: *colectivismul*[20], *credința în virtuțile totale ale educației*[21], *pasiunea simetriei*[22], *utopia este esențialmente urbană*[23], *utopia este antinaturalistă*[24], *izolarea*[25], *ascetismul*[26], *hedonismul colectiv*[27], *dirigismul*[28]. Orwell interoghează aceste trăsături în realitatea stalinistă și construiește, în fapt, o contrautopie[29] adăugând un reper esențial: *lipsa de memorie*[30]. Analiza continuă prin evidențierea tribulațiilor eruditului umanist Thomas Morus care, în cartea sa, *De optimo statu rei publicae deque nova Utopia*[31], descrieprin vocea protagonistului, Raphael Hythloday, organizarea politică a unei națiuni insulare imaginare. Nu „visul unui tiran" de a-și oferi satisfacția clădirii lumii „așa cum îi place" trebuie să ne tulbure, ci materializarea acestuia „în vremea noastră"[32]. Monotonia imaginației utopistului, academismul reclamat din punct de vedere estetic, „construirea" istoriei prin instituții ignorându-se omul, fac ca autoarea să conchidă:*În Utopie nu e loc pentru oameni (...) Și ori de câte ori s-a încercat aplicarea unor elemente utopice în realitate, s-a ajuns la o întreprindere de dezumanizare, această dezumanizare existând în orice pagină utopică ascunsă sub învelișurile idilice de rigoare*[33].

Necesitatea prezenței *conștiinței critice* și rolul acesteia în percepția realului devin nodale. Paul Ricoeur, *în teoria* sa *generală a imaginației*, *Ideologie, utopie și politică*[34], își concentrează interesul asupra problematicii și interoghează : *Cum anumite iluzii, fantezii, fantasmagorii ar putea avea vreo eficacitate istorică, dacă ideologia n-ar juca un rol mediator încorporat celei mai elementare legături sociale, căreia îi conferă o constituție simbolică, în sensul dat de Mauss și Levi-Strauss?* Această abordare surprinde dimensiunea polarității celor două forme ale imaginarului social, ideologie-utopie. Absența conștiinței critice generează confuzia absolută între real și imaginea sa. Societatea concentraționară subminează constant conștiința critică și încurajează cultivarea disponibilității de a ceda ideilor „gata primite". Clivajul organic dintre *ceea-ce-este* și *ceea-ce-se-spune-că-este*, *ceea-ce-se-dorește-să-pară* potențează *criza de realitate* proprie lumii comuniste[35]. Existența oamenilor se înfățișează în planuri diferite: cel al *realității*, în care individul

---

[19] Raymond Ruyer (1902-1987), *L' Utopie et les Utopies*, 1950, (n.n.).
[20] „În Utopie, toată lumea trăiește în colectivitate – utopiștii urăsc celula familială", Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 140.
[21] „Condiționarea deplină prin educație are drept corolar uniformitatea". (ibidem)
[22] „În fiecare utopist doarme un arhitect". (ibidem)
[23] „Anumite forme colectiviste (...) au încercat să introducă orașul la sate". (ibidem)
[24] „Utopistul înlocuiește natura prin artificiul rațional care-i îngăduie să dezvolte logica până la capăt".(ibidem, p. 141.)
[25] „Nu se iese din Utopie (...) Zidul este păzit, oblonul închis. Sau când utopia s-a stins, nu mai ai unde să te duci". (ibidem)
[26] „(...) lege de fier a utopiei", „Iubirea nu este îngăduită, fiind izvor de afectivitate, deci de irațional și memorie". (ibidem)
[27] „Scopul utopiei este fericirea, dar fericirea în colectiv, ceea ce înseamnă contrariul fericirii". (ibidem)
[28] „În *Icaria*, Cabetprevede *ateliere* pentru poeți și dramaturgi. De fapt nu se poate trăi în Utopie.Chiar și în cele mai blânde dintre utopii, în care nu există poliție (chiar fără poliție, toți cetățenii din Icaria sunt denunțători), aerul e inrespirabil". (ibidem)
[29] Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 142.
[30] „Trecutul este la dispoziția prezentului și trebuie rescris în funcție de necesitățile momentului." (ibidem)
[31] *Despre cea mai bună formă de stat și despre noua Utopie*, cunoscută lumii prin titlul: *Utopia* (1515).
[32] Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 143.
[33] Ibidem, pp. 143-144.
[34] În *Eseuri de hermeneutică*, trad. Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 227.
[35] Despre dimensiunea acestei fracturi între realitate și proiecția (comunistă a) acesteia în domeniul cultural-artistic, se cuvine reținut studiul Sandei Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, apărut în 2012, la Biblioteca Apostrof. Investigația acordă spații generoase reconstruirii dinamicii literaturilor române și ruse în secolul al XX-lea și, în special, cum s-a resimțit în spațiul cultural răsăritean autentica stare de criză generată de agresiunea puterii politice prin intervenția brutală ce a suprimat autonomia esteticului și și-a impus propriile-i programe propagandistice și prin supravegherea și controlul permanent. De aici producerea crizei instituționale și tematice a literaturii răsăritene. Grație unui detaliat excurs istoric, cercetarea conduce spre o apodictică observație: există o deosebire netă între criza culturii occidentale și criza culturală răsăriteană. Dacă în Occident criza este un produs organic, devenind o *temă* performată *cu variațiuni în registre diverse*, în Răsărit aceasta *se instituie brutal*, sub imperiul suprimării dinamicii actului cultural și impunând angajamente, sarcini și roluri politice (*op. cit.*, p. 136).

este nevoit să facă față greutăților cotidiene și cel al *utopiei* specific proiectului „societății socialiste multilateral dezvoltate". Noua realitate ce se profilează impune prin ideologie sistemul generator de *noi* raporturi între cetățeni, de o *nouă* cultură, de omul *nou*, omul *progresist, avântat spre viitor*[36], omul *care își însușește „noua" morală a devotamentului absolut față de țelurile propuse, care se antrenează sever ca să alunge din el ultimele resorturi din „vechea" morală, cea pe care o promovează „dușmanii de clasă" pentru a-și perpetua dominația*[37]. Această viziune este ipostaziată de Rahmetov, eroul romanului lui Cernîșevski[38], omul nou", „sfântul", „modelul existențial al lui Plehanov[39], al lui Lenin, al bolșevicilor[40]. Prin subtitlul *Schiță despre oamenii noi*, scriitorul anunță romanul educației, manualul „pentru o viață perfectă pentru trei generații de revoluționari"[41]. Într-o lume văzută ca o școală, „omul nou" *eliberat* prin cunoaștere trebuie „să răspândească această cunoaștere și să elibereze"[42], astfel că „cel care s-a reeducat, îi reeducă pe ceilalți". Dacă aceștia nu sunt capabili să primească *noua învățătură*, atunci legăturile „cu trecutul" sau „cu semenii" trebuiau să înceteze să mai existe[43]. *Standardul Omului Nou* devine principiu universal: „Epoca de aur va veni, epoca de fier va trece"[44]. Habitusul revoluționar a celor ce se considerau „oamenii noi" ai Rusiei se dovedește însă curând o imitație[45], o pastișă a „proiectului Rahmetov". Criticul literar Anca Hațiegan opinează că acesta își pierde relieful câștigat în debutul de secol XX și este substituit de propaganda comunistă într-o pluralitate de ipostaze: muncitorul stahanovist[46], soldatul, activistul de partid, cekistul (la noi, securistul), femeia și copilul sovietic sau savantul[47]. Reale sau imaginare, modelele „lumii noi", revendicate din proiecțiile realității socialiste, încercau „coborârea ficțiunii în stradă"[48] a „noii ordini", identificarea atomică cu sistemul ce nu mai putea fi împiedicat să apară și să domine. Apare astfel, tipul ideal, figura secretarului general promovat și cultivat de Stalin prin cultul personalității[49]. Criticul literar clujean conchide prin a susține că *reperele „omului nou" au fost la fel de variabile și de șubrede în comunism ca și restul eșafodajului teoretico-discursiv sau pseudo-științific cu ajutorul cărora a încercat să se legitimeze*[50].

O perspectivă sociologică asupra problematicii „omului nou" *mioritic* o realizează Dan Lungu în studiul său *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*[51]. Analiza este concentrată asupra rolului pe care Partidul Comunist l-a ales pentru scriitori în procesul de transformare a societății și de formare a omului nou[52]. Interesul criticului este menținut de precizia descrierii mecanismelor sociale, *de tipologizarea strategiilor*

---

[36] Sanda Cordoș, *op. cit. supra*, p. 145.
[37] Alain Besançon, *Nenorocirea secolului. Despre comunism, nazism și unicitatea „Șoah"-ului*, București, Editura Humanitas, 2015, p. 52.
[38] Adept al mișcării socialiste de tip utopic, Nikolai Gavrilovici Cernîșevski (1828-1889), filozof materialist, scriitor, jurnalist și critic literar rus aduce în prim-plan prin Rahmetov (protagonistul romanului său *Ce-i de făcut?*, apărut în anul 1863), prototipul „omului nou", eroul pozitiv ideal.
[39]Gheorghi Valentinovici *Plehanov* (1856 -1918) a fost un revoluționar rus și un teoretician marxist.
[40] Alain Besançon, *op. cit*., p. 146.
[41]Ibidem, p. 145.
[42]Ibidem, p. 149.
[43]Ibidem, p. 150.
[44]Ibidem, p. 151.
[45] Lavinia Betea, *Psihologie politică. Individ, lider, mulțime în regimul comunist*, Iași, Editura Polirom, 2001.
[46] În istoria și iconografia sovietică, un stahanovist (стахановец) este cel care urmează exemplul lui Alexei Grigorievici Stahanov: angajarea la o muncă foarte grea, cu o înaltă eficiență la locul de muncă, depășirea cu mult a normei de producție.
[47] Ana Hațiegan, *Despre infantilism și „omul nou"*, în *Bucureștiul cultural*, nr.10/2007.
[48]Ibidem.
[49]La noi, după emiterea *Tezelor* din iulie 1971, „omul nou" se reîntorcea în băncile grădiniței și ale școlii, supunându-se astfel unui *riguros* proces de formare în „vastul program de educare".
[50] Ana Hațiegan, *art. cit.*
[51] Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Iași, Editura Junimea, 2003.
[52] Dan Lungu, *op. cit.*, p. 15.

identitare, de punerea în evidenţă a contribuţiei propagandei şi a manipulării, de descrierea proiectului identitar al puterii[53] ori de proiectele identitare ale diferiţilor actori sociali.

În analiza trăsăturilor comune regimurilor concentraţionare de tip nazist şi comunist, Ţzvetan Todorov observa: *...ideologia totalitară consideră fiinţele umane individuale drept instrumente, mijloace de realizare a unui proiect politic, chiar cosmic*[54]. Se poate vorbi astfel despre Putere ca *narator de realitate* ce impune unei colectivităţi *o identitate narativă* în care aceasta nu se regăseşte[55]. Realitatea este desfiinţată şi înlocuită cu o imagine golită de orice conţinut. Nevoia unei clase politice *de a reprezenta, în sensul teatral al cuvântului, de a juca şi a se pune pe scenă*[56], care să asume în acest scop ideologia, şanjează într-o obsesie maladivă a legitimării[57]. Se apreciază saltul imediat ce poate fi făcut spre utopie, a cărei funcţie este aceea *de a propune o alternativă.* Deşi concluzia analizei conceptului marxist de ideologie statuează faptul că aceasta *devine astfel procedeul general prin care procesul vieţii reale, praxis-ul, este falsificat de către reprezentarea imaginară pe care şi-o fac oamenii asupra acestui proces*, Ricoeur nu consideră totuşi ideologia drept instrument prin intermediul căruia proiectul utopic este impus unei întregi societăţi, ajungându-se până acolo încât utopia să se substituie realităţii.

Proiectul totalitar operează sanguinar asupra societăţii reale. Îi impune *structuri* şi *direcţii* ce generează o profundă *criză de realitate*: iluzia şi minciuna devin instrumente care produc deformarea. Survine ineluctabilul hiatus, societatea este smulsă din forma ei şi remodelată conform *planului ideologic*. Dualismul celor două adevăruri ireconciliabile construieşte astfel tabloul unei lumi în care *fiinţa* a luat locul *Divinităţii*. Pe de o parte, Sistemul îşi făureşte un instrument optic care să cuprindă doar anumite fâşii ale *câmpului de observaţie* (dinainte prevăzute), iar prin aparatele sale de dominaţie (Partid, Securitate, ideologie, planificare etc.) să dubleze constrângerea exterioară printr-una interioară. Pe de altă parte, în plin proces de metamorfozare a utopiei politice într-un *modus vivendi* pentru oamenii reali, se nasc diferite soluţii de a opune rezistenţă. În absenţa unei puternice şi articulate disidenţe şi a unor disidenţi a căror *voce* în lume să fie comparabilă cu cea a lui Soljeniţîn, Pasternak sau Milan Kundeva, Vaclav Havel, Czeslaw Milosz sau Adam Michnik, şi totuşi nedorindu-şi să pună între parantezele tăcerii *mistificarea,* intelectualitatea românească manifestă scepticism faţă de deziderateleor modernităţii superficial concepute.

Radiografierea complicatului schimb de civilizaţii, prin punerea în pagină a dificilului alfabet al libertăţii şi al demnităţii, îi revine ca misiune scriitorului. Cum în teoria şi practica totalitară *vorbele sunt puse nu numai să camufleze realitatea, dar şi s-o înlocuiască*[58], lupta devine din ce în ce mai acerbă. Literatura (şi în special cea de mărturii, directe sau indirecte) devine *marele jurnal anonim al conştiinţelor*[59] („suplinind" astfel *sociologia, filozofia, antropologia, psihologia, istoria*[60]), dar şi marea miză a strategiei Partidului. Nevoia de legitimare[61], dorinţa de a oferi maselor imaginea credibilă a „lumii perfecte", fac ca regimul să curteze acest domeniu complex şi delicat de manifestare a spiritului. Girul şi colaborarea unor personalităţi s-au convertit în ţinte strategice. „Tovarăşilor de drum", ce au pactizat şi promovat linia Partidului, *li s-au creat*

---

[53] Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă. 1948-1953*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2010, p. 26.
[54] În *Confruntarea cu extrema.Victime şi torţionari în secolul XX* (1992), traducere de Traian Nica, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.
[55] În studiul *Nenorocirea secolului. Despre comunism , nazism şi unicitatea „Şoah-ului"* apărut la Editura Humanitas, în anul 2015, Alain Besançon remarca în aceeaşi notă acestă „activitate neobosită, abilă, frenetică uneori a centrului conducător" ce „nu poate fi calificată drept politică, pentru că ea este subordonată realizării unei utopii", p.72.
[56] Acest aspect al ideologiei este comentat pe larg de Ricoeur în capitolul consacrat raporturilor între ideologie, utopie şi politică din volumul citat anterior.
[57] Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 285.
[58] Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 19.
[59] Ibidem, *op. cit., supra.*
[60] Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Comunism Inc. Istorii despre o lume care a fost*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2016, p. 12.
[61] Regimul discreţionar îşi construieşte puterea politică *în numele unor Texte* (Sanda Cordoş, *op.cit.*, p. 139).*Cuvântul*este folosit pentru legitimarea dreptului la putere. Regimul comunist dă ideilor propovăduite de putere o înspăimântătoare independenţă cu un recul opresor împotriva oamenilor, chiar şi împotriva celor devotaţi lui. De aici, categorica distanţă între *cartea de vizită*a ideologiei şi *faptele* sale. (Ibidem, p. 142).

stimulente şi recompense materiale[62], *celorlalţi*, *freischwebende Intelligenz*[63] – despre care scria Alfred Weber (comentat pe larg de Ricoeur în *Ideologie, utopie şi politică*), *anonimatul organizat printr-un fel de conspiraţie a tăcerii, iar viaţa expusă la cele mai umilitoare lipsuri*[64].

BIBLIOGRAPHY

Besançon, Alain, 2007, *Originile intelectuale ale leninismului*, trad. Lucreţia Văcar, Bucureşti: Editura Humanitas.

Besançon, Alain, 2015, *Nenorocirea secolului. Despre comunism, nazism şi unicitatea „Şoah"-ului*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Betea, Lavinia, 2001, *Psihologie politică. Individ, lider, mulţime în regimul comunist*, Iaşi: Editura Polirom.

Boia, Lucian, 2016, *Strania istorie a comunismului românesc (şi nefericitele ei consecinţe)*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Cordoş, Sanda, 2002, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX,* ediţia a II-a, Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof.

Lovinescu, Monica, 1990, *Unde scurte. Jurnal indirect*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Lungu, Dan, 2003, *Construcţia identităţii într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Iaşi: Editura Junimea.

Mannheim, Karl, 2002, *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, trad. Louis Wirth şi Edward Shils, London: Routledge.

Mitchievici, Angelo; Stanomir, Ioan, 2016, *Comunism Inc. Istorii despre o lume care a fost*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Nițescu, M., 1995, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Todorov, Tzvetan, 1996, *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX* (1992), traducere de Traian Nica, Bucureşti: Editura Humanitas.

Vasile, Cristian, 2010, *Literatura şi artele în România comunistă. 1948-1953*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Vasile, Cristian, 2011, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului lui Gheorghe Gheorghiu-Dej*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Weber, Alfred, 1995, *Eseuri de hermeneutică*, trad. Vasile Tonoiu, Bucureşti: Editura Humanitas.

[62] M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 163.
[63] În *Eseuri de hermeneutică*, trad. Vasile Tonoiu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 228.
[64] M. Nițescu, *op. cit.*, p. 164.

THE AWAKENING: TWELVE FACTORS CONTRIBUTING TO EDNA PONTELLIER'S REGRESSION TO THE FREUDIAN ¨OCEANIC STATE¨

Maria-Viorica Arnăutu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:The depiction of Edna Pontellier's stages of regression to the Freudian "oceanic state" shows Kate Chopin's pre-Freudian psychoanalytic considerations and her enlightened vision of the human psyche. In The Awakening, the authoress envisions the unconscious mind and its entire structure of defense mechanisms. She renders the main factors that can become destructive to human behavior and, ultimately, lead to regression, alienation and dehumanization. All in all, through Edna, Chopin portrays inadequate mothering caused by the early loss of one's love object and the determining factors that contribute to the exacerbation of such trauma.

Keywords: factors, loss, trauma, alienation, regression.

The heroine of *The Awakening*, Edna Pontellier, is emotionally trapped in a memory of walking through a grassy field that is as big as the ocean. Kate Chopin's understanding of depth psychology anticipates Freud's theory of the need for symbiosis with the "oceanic state." Edna Pontellier's actions are dominated by the unconscious mind in which psychodynamics of repression and avoidance are thoroughly embedded. Edna lost her mother at an early age and she blames the surviving parent, her father, for the loss of the mother, which further exacerbates her trauma. The result is emotional detachment from her father and sisters. She sees her father as a profane, hard-drinking, bible-quoting, patriarchal man who likes to control others and use coercion or authority to manage the women in his household. Edna's detached attitude extends to her sisters: she quarrels with the youngest, Janet, and refuses to attend her wedding, but dreads her older sister even more because she views her as an unsympathetic mother-substitute.[1]

As a result, one of the first factors contributing to Edna's regression towards the "oceanic state" is her older sister, Margaret.

Inadequate and Unsatisfying Sisterhood

Margaret is a practical, distant and effectively cold mother-substitute for Edna. She takes over housewifely responsibilities and displays repressive qualities which she shares with her Presbyterian father. Therefore, Margaret fails to offer an authentic substitute for feminine identification.[2]

A second factor, however, also weighs in by way of Edna's overall dysfunctional family ties.

Dysfunctional Family Ties

Edna struggles with deep-rooted repression of childhood traumas and fears. She has to deal with: her father's coercion, her younger sister's quarrelsome nature and her older sister's matronly authority. Moreover, Edna's emerging personality and formation of her psyche are deeply affected by the loss of her mother –a prematurely removed female identification figure in Edna's life. The trauma caused by this early loss is exacerbated by the heroine's further emotional detachment from her father. He represents a remote, authoritarian model of parenthood that fuels Edna's longing for

[1] Cf. Taylor, W. and Fineman J. A. B., "Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian," *The Southern Literary Journal*, Vol. 29, No. 1 (Fall, 1996), University Of North Carolina Press, http://www.jstor.org/stable/20078167,Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, pp. 35-8.
[2] Cf. *ibid.*, p. 38

symbolic union with the lost mother. As a result of all the dysfunctional family ties, as a child, Edna becomes a lonely, bookish and self-contained person.[3]

As a pre-teen and adolescent girl, Edna channels her inadequacy into unrealizable fantasies.

Unrealizable Fantasies

The heroine creates fantasies meant to affirm her as a female. These fantasies are her defensive attempt at "restitution" (symbolic reunion with the lost mother). The fantasies are erotic in nature and the pre-oedipal object attachments can be viewed as restitution for the mother. The "objects" are: the sad-eyed cavalry officer, the engaged young man and the great tragedian.[4]

The fantasies are a paradigm of repression and self-devaluation because they are *per se* unrealizable. They are defensive in nature and they consolidate Edna's self-image of nothingness. More so, they are characterized by hopelessness and bear only the appearance of great passion.[5]

The unrealizable fantasies turn into an unfulfilling, unsatisfying and unsuccessful marriage to Léonce Pontellier.

Unsuccessful Marriage

A contributing factor to the repression of the aforementioned fantasies, the unsuccessful marriage to Léonce Pontellier represents "reality" setting in and opposing the realm of romance and desire. There is no trace of passion in Edna's marriage to Léonce who is twelve years her senior and a passionless companion compared to Robert or Alcée.[6] As a result, Léonce acts as a substitute for Edna's estranged father and Robert- Alcée act as a substitute for the lost mother.[7] The marriage, therefore, becomes a factor that drives Edna's erotic projections underground, thus, protecting rather than fully banishing or destroying them. The result is that the marriage fuels Edna's adoration of Robert –and attraction to Alcée – instead of acting as a cancelling factor for these two illicit affairs.[8]

Disappointing Flirtation

Edna's flirtation with Robert is a version of the hopeless love affairs with the cavalry officer, the engaged young man and the great tragedian. However, the flirtation is marked by signs of genuine infatuation unlike the relationship with Alcée.

Loveless Affair

Loveless narcissism is a further development in Edna's regression. The result is a gradual failure of the heroine's last fragile defenses against backward progression. The lack of genuine affection from Robert or Léonce gives way to animalism that stirs in the psyche of the protagonist. Based on sensuous touches that act like narcotics, Edna chooses sexuality without love, which decisively splits her mother-infant attachment to pre-oedipal objects: Robert becomes the object of love and Alcée becomes the object of desire. This leads to Edna's deepest pathology which is the splitting of selfhood by means of sexual arousal without true attatchment to the pre-oedipal object. Therefore, the final jolt that edges Edna into despair and the final phases of regression is an explicitly sexual one.[9]

Alienating Mentorship

The pre-oedipal longings focused on Robert Lebrun and Alcée Arobin are initiated by the transient revival of the maternal object brought about by Mlle. Reisz. In the depiction of Reisz's mentorship of Edna, the reader can notice Chopin's acute sensitivity to the heroine's unconscious life. Firstly, the feeling Mlle. Reisz's music seems to create is not sustainable just as Edna's attempt at restitution for lost love objects cannot be sustained either. Secondly, the heroine cannot resort to art to channel her passion the same way Reisz does. Thirdly, she also cannot view her mentor as a maternal feminine figure that she can look up to. As a result, she is left alone to deal with the

[3] Cf. *ibid.*, p. 38
[4] Cf. *ibid.*, p. 39
[5] Cf. *ibid.*, p. 39
[6] Cf. *ibid.*, p. 39
[7] Cf. *ibid.*, p. 39
[8] Cf. *ibid.*, p. 40
[9] Cf. *ibid.*, p. 42

unresolved pre-oedipal longings or earnings to recuperate her lost love objects, which further prevents her from developing the ability to experience individuation and psychic autonomy.[10]

However, Mlle. Reisz is also the only one who contributes significantly to Edna's awakening which focuses on the protagonist's thwarted adult female identity through her love affairs with Lebrun and Arobin. The heroine uses these two affairs to create compensatory fantasies meant to further recuperate the love object lost early in life –her mother.[11]

Shallow Friendship

This is where Adèle intervenes as the first mature feminine companion in Edna's life. A mothering friendship develops between Edna and Madame Ratignolle. The latter disapproves of the heroine's separation from her husband and refusal to sacrifice herself for her children's sake. Adèle does not sense Edna's lack of maturity and her affection turns tragic to the heroine on account of misunderstanding and miscommunication. During the climactic scene of giving birth, Adèle unknowingly influences Edna decision to commit suicide.[12] The torturous labor conveys a powerful sense of alienation to the protagonist and Ratignolle's final admonition ("Think of the children!") further traumatizes the heroine and causes inward agony which pushes her over the edge into suicide mode. The admonition is meant to draw awareness to the need for self-sacrifice, but, instead, it produces a state of shock (a "vague dread") that finalizes Edna's regression: the heroine's "far away, unreal, only half remembered" fragmented memories of her own labors start to surface and she becomes stunned and speechless with emotion.[13]

The Climatic Insight/Self-Knowledge that Finalizes Edna's Regression

The incident of witnessing Madame Ratignolle's torturous physical labor shocks Edna into the knowledge that she cannot integrate the split of the dual life "that outward (housewifery and mothering) existence which conforms" and "the inward life (independence, sensuality) which questions."[14] Therefore, Edna is shocked into a final regressive state through self-knowledge.

The general final state of regression is marked by a sense of emptiness and detachment as well as random thoughts and oceanic feelings of infancy that Edna expresses in an attitude of anger towards her responsibility as a mother to children that try to "possess" her.[15] The final avatar of Edna's regression is "her desire to return to the oceanic phase of her childhood and the embracing arms of the lost mother."[16] In the final scenes of the novel, Edna succumbs to the sea and to its "image of infinity that masks its destructive force of regression to the inner world of the infantile psyche."[17]

Patriarchal Self-Image

At the end of the nineteenth century, in American society, women's self-image is defined by men. The patriarchal self-image becomes a means of valuing women's bodies and forcing them to never stray from the patriarchal path. Moreover, women themselves start to being seen as "looking-glasses" reflecting the figure of man and his desires.[18]

The responsibility of being a mother becomes a kind of limiting or self-limiting mirror for Edna and no image or role in the novel seems to properly fit or reflect Edna's inner world.[19] For instance, the image of "the bird with a broken wing" at the end of the novel fails to fully capture Edna's awakening or flight towards new horizons.[20] The bird is unable to fly, whereas the heroine

---

[10] Cf. *ibid.*, p. 42
[11] Cf. *ibid.*, p. 42
[12] Cf. *ibid.*, p. 44
[13] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, pp. 131, 164
[14] Cf. Taylor and Fineman, *op. cit.*, p. 44
[15] Cf. *ibid.*, p. 44
[16] Taylor and Fineman, *loc. cit.*
[17] Taylor and Fineman, *loc. cit.*
[18] Cf. Emmitt, H. V., "'Drowned in a Willing Sea:' Freedom and Drowning in Eliot, Chopin and Drabble", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 12, No. 2, (Autumn 1993), University of Tulsa, http://www.jstor.org/stable/463932, Accessed: 03-02-2016 08:02 UTC, p. 316.
[19] Cf. *ibid.*, p. 323
[20] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 172

spreads her wings freely throughout almost the entire novel. Similarly, the music that Mlle. Reisz plays on the piano never translates into authentic material pictures that can adequately capture the protagonist's genuine feelings. No image manages to reflect Edna's "abiding truth" because there is always a gap between the social image of the motherly/wifely role and the reality of the heroine's individual experience.[21]

Inner and Outer Contradictions in the Honest Pursuit of Selfhood

The protagonist's inner and outer contradictions in the honest pursuit of selfhood define her drama, her existential experience and spell her ultimate demise. These contradictions lead to the heroine's self-censorship and non-development as a woman.[22]

The first instance is related to Edna's realization of the "mother-woman's" (Adèle's) contradictions. Adèle's "out-of-place" freedom of expression contrasts sharply with the chastity of the Creole woman. Moreover, Edna notices a split between the experience and image of motherhood. The split becomes evident when Adèle' physical labor of birthing a child contradicts her cultural labor of preserving a cultural/social image of motherhood and womanhood.[23]

To Edna, Adèle represents the "mother-woman" – a social type that the heroine feels culturally forced to imitate. Therefore, by noticing the contradictions that Adèle's social type entails, the heroine loses her inner balance and has one of the poles sustaining her entire worldview end up failing and collapsing unsuspectedly. In Edna's mind, these contradictions create a gulf (between the reality and image of motherhood and womanhood) that cannot be accurately bridged.[24]

A second contradiction apparent to Edna is the one connected to her friend and mentor, Mlle. Reisz – whom she is drawn to but also repulsed by. Edna notices that Mlle. Reisz is both an accomplished musician and a "disagreeable little woman."[25] The pianist achieves individuation and autonomy, but also quarrels with almost everyone: she has "a disposition to trample upon the rights of others."[26] Her art is universally agreed upon (by both men and women) and it has the stamp of "the abiding truth," but is kept only for private consumption. All in all, talent and disposition allow Mlle. Reisz to position herself outside of motherhood, which grants her masculine privileges by which she can override or ignore the rights of others. However, it all turns the accomplished musician into an anti-social, asexual and non-maternal woman that Edna, ultimately, feels repulsed by. As a result, the heroine refuses to imitate the female model that Reisz provides her with and rejects her mentor's invalid image of womanhood.[27]

Nevertheless, Edna still desires the privileges and talent of Mlle. Reisz who, after all, ends up bringing positive changes into the heroine's life. After the night of August 28th (when Edna hers Reisz play the piano masterfully), the protagonist changes by: learning how to swim, resisting her husband's demands, acting out her desires and imitating masculine strategies for autonomous identity. Therefore, the contradiction/split between both admiring and rejecting the model Mlle. Reisz has to offer further deepens the pathology that Edna is already experiencing.[28]

The third contradiction that Edna encounters (in her pursuit of selfhood) is the pervasive gender-splitting in the Creole community. Within middle class, men engage in trade and business while women cultivate culture for private consumption. For instance, Mlle. Reisz is a musician and composer limited to private entertainment and kept away from public consumption despite being a

---

[21] Cf. Schweitzer, I., "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*," *boundary 2*, Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990), Duke University Press, http://www.jstor.org/stable/303221, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, p. 169.
[22] Cf. *ibid.*, p. 170
[23] Cf. *ibid.*, p. 170
[24] Cf. *ibid.*, p. 170
[25] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 40
[26] Chopin, *loc. cit.*
[27] Cf. Schweitzer, I., "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*," *boundary 2*, Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990), Duke University Press, http://www.jstor.org/stable/303221, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, pp.171-2.
[28] Cf. *ibid.*, p. 172

"brave soul" that "dares and defies."[29] Conventionally, she transgresses boundaries and transcends gender in her pursuit of beauty and eternal truth. However, despite her mastery of art, she is still socially categorized as a disagreeable old lady that entertains the souls of others without actual recognition of her unique talent.[30]

Similarly, Adèle Ratignolle is an accomplished pianist for private consumption. She keeps up with music on account of her children and only as a means of brightening her home and family. Nevertheless, gender-splitting is a contradiction that Edna manages to resolve by turning her own art (painting) into a masculine and lucrative profession.[31] The result is Edna's non-alienated labor being dignified and providing her with genuine gratification: "striving not toward accomplishment, she drew satisfaction from the work in itself."[32]

A fourth and last contradiction is the radical incongruity between society's required maternal image and the heroine's authentic experience of motherhood. Of all, this is the most harmful contradiction as it further damages Edna's fragile psyche at a time when her defense mechanisms are no longer working properly.[33]

The definition of the social image of motherhood is provided by bourgeois ideology which makes femininity and maternity inseparable under the terms of patriarchal culture and laissez-fair capitalism. However, this definition is incompatible with female desire, autonomy and independent subjectivity. Therefore, this split/contradiction introduces Edna to double alienation. It, first of all, requires her to sacrifice her self, her desires and her freedom to imposed responsibility, domesticity, social convention and stifling respectability. Secondly, it requires a painful work/labor/duty from which there is no visible escape for the heroine.[34]

The Clash between Selfhood/Individuality and Motherhood/Maternity

The Romantic conflict between self and society is reflected in Edna's refusal to be integrated into the already existing order. The heroine's sense of self collides with the community's insistence that she consent and conform. As an individual, the protagonist aspires to become a social rebel, a radical individualist and a figure of non-conformity and dissent. However, she does not possess strong enough "wings" to fly towards the horizons she desires to reach.[35]

According to feminist psychoanalytic theory, maternity is the confrontation between the subject and the species – the point where the subject emerges as such. As a result, Edna's own maternity gives rise to many inner conflicts that allow the heroine's individuality/subjectivity to emerge as such.[36] A further feminist view on Edna's conflict between individual autonomy and social conformity can focus on the protagonist's dual life ("that outward existence which conforms, the inward life which questions") and her gender-specific but also universal quest for selfhood ("Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world with and about her").[37]

The ideology of self-possession and the question of maternity in terms of motherhood/maternity are reflected in Edna's: vision of recuperating womanhood and selfhood, refusal to be integrated into the patriarchal order, act of suicide as a way of rejecting society's notion of identity. Throughout the entire novel, motherhood and selfhood are depicted as mutually exclusive. As a result, by the end of the novel, the protagonist is left with two mutually exclusive options: resigning herself to her "fate" as a "mother" and "wife" or demanding her existential right and freedom as an individual who wishes to achieve a separate and autonomous self.[38]

---

[29] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 96
[30] Cf. Schweitzer, *op. cit.*, p. 172
[31] Cf. *ibid.*, p. 172
[32] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 110
[33] Cf. Schweitzer, *op. cit.*, p. 163
[34] Cf. *ibid.*, p. 169
[35] Cf. *ibid.*, p. 160
[36] Cf. *ibid.*, pp. 160-2
[37] Chopin, K., *The Awakening and Selected Short Stories*, Kindle Edition, p. 23
[38] Cf. Schweitzer, *op. cit.*, pp. 162-5

Edna strives for a unified, self-reliant and coherent subjectivity. She strives for an inner coherence usually denied to women because the maternal body is a place of splitting between nature and culture, between social and reality. In Western thought, the maternal body is divided in the act of giving birth, thus, representing the split of the subject that becomes: separate, different and dis-unified.[39]

In her search for an alternative selfhood, Edna chooses the path of masculine self-reliance by which she grows in force and individuality. She decides to move to a small cottage called "The Pigeon House" where she continues to seek freedom and independence. Newly awakened to her own desires, the heroine achieves autonomy but still remains socially powerless. She then moves from imitation of the paternal/phallic-ruled social and linguistic network (that Jacques Lacan defines as "symbolic order") to what Julia Kristeva calls "the semiotic" –a space comprising of unsettling disturbances in the unconscious: archaic language, instinctual drives, rhythms, melodies and bodily movements.[40]

Edna's transcendence beyond childhood (during her final swim in the ocean) depicts the final stages of regression through which she escapes the figural (the Lacanian symbolic order) and starts perceiving feelings sounds and odors instead of images. She recaptures intense fragments of memory rendering voices that become wordless and progressively less human. Her father's voice turns into that of her sister Margaret and into: the barking of an old dog, the spurs of the cavalry officer and, ultimately, the hum of bees. The latter, finally, becomes a smell (a musky odor of pinks) and dissipates into oblivion and nothingness.[41]

The enactment of progression backwards is the final regression taking place at the end of the novel. The father's voice represents authority and coercion, while the sister's voice becomes a matronly cold voice which attempts to substitute that of a mother, but ultimately fails and disappoints Edna's longing for the lost maternal body. Moreover, the inhuman sound of barking symbolizes the revolt of the wild against domestication and the spurs of the cavalry officer open Edna's psyche to a metonymic world of sounds where subject and perceived object are fused. Lastly, the wordless musical hum and the rich fragrance of pinks appear as purely sensual sounds and smells that are genderly-coded to signify the feminine.[42]

The final scene puts emphasis on: movement, sounds, emotional states and open-endedness through Edna's suicide as both defeat and victory. Moreover, through her confidence, quest for independence, rejection of patriarchy and avant-garde feminist activism, the heroine succeeds in appropriating the "Medusa's laugh" at phallic power. The stylistic extremes (disruption of punctuation, running of one sentence into another and obscuring of syntax) reflect feminine and feminist issues that anticipate the array of meanings in Hélène Cixous' feminist essay "The Medusa's Laughter."[43]

Feminist analyst Hélène Cixous insists on breaking away from male ("phallogocentric") tradition informed by rationality, linearity, classificatory impulses and fixity. Oppositely, she praises feminine writing and describes it as: poetical, musical, rhythmic and open-ended. Cixous regards sound as a primary element of "écriture feminine" because the voice is related to the female body and its drives. At the end of "The Awakening," the voices tangled in Edna's mind signal a primal return to a feminine consciousness through overlapping sound, memory and emotion. Moreover, the novel anticipates "l'écriture feminine" through themes (motherhood, pregnancy, the female body and its sexuality), narrative (the heroine's struggle for liberation, the open-ended meanings, the lack of "phallogocentric" closure) and images suggesting flight, fluidity and movement (the birds, the sea and new horizons).[44]

---

[39] Cf. *ibid.*, p. 174
[40] Cf. *ibid.*, pp. 175, 184
[41] Cf. *ibid.*, pp. 184-5
[42] Cf. *ibid.*, p. 185
[43] Cf. Pontuale, F., "*The Awakening*: Struggles toward L'écriture Feminine," *The Mississippi Quarterly*, https://www.questia.com/read/1G1-19898477/the-awakening-struggles-toward-l-ecriture-feminine, Accessed 07.05.2016.
[44] Cf. *ibid.*

Conclusions

One of the first factors contributing to Edna's regression (towards the "oceanic state") is her older sister, Margaret. A second factor, however, also weighs in by way of Edna's overall dysfunctional family ties. Moreover, the heroine creates fantasies meant to affirm her as a female. These fantasies are her defensive attempt at "restitution" (symbolic reunion with the lost mother).A contributing factor to the repression of the aforementioned fantasies, the unsuccessful marriage to Léonce Pontellier represents "reality" setting in and opposing the realm of romance and desire.[45] The marriage, therefore, becomes a factor that drives Edna's erotic projections underground, thus, protecting rather than fully banishing or destroying them.

Loveless narcissism (in the relationship with Alcée) is a further development in Edna's regression.[46]The pre-oedipal longings focused on Robert Lebrun and Alcée Arobin are initiated by the transient revival of the maternal object brought about by Mlle. Reisz's music. In the depiction of Reisz's mentorship of Edna, the reader can also notice Chopin's acute sensitivity to the heroine's unconscious life and her contributing factor to the protagonist's ultimate demise. Further on in the novel, the incident of witnessing Madame Ratignolle's torturous physical labor shocks Edna into the knowledge that she cannot integrate the split of the dual life "that outward (housewifery and mothering) existence which conforms" and "the inward life (independence, sensuality) which questions."[47] As a result, Edna is shocked into a final regressive state through self-knowledge.

Moreover, throughout the entire novel, the responsibility of being a mother becomes a kind of limiting (or self-limiting) mirror for Edna and no image or role in the novel manages to properly fit or reflect Edna's inner world.[48] Furthermore,the protagonist's inner and outer contradictions (in her honest pursuit of selfhood) lead to the heroine's self-censorship and non-development as a woman and, ultimately, cause her suicide.[49]

One last defining factor is the clash between selfhood/individuality and motherhood/maternity. According to feminist psychoanalytic theory, maternity is the confrontation between the subject and the species – the point where the subject emerges as such. In the novel, Edna's own maternity gives rise to many inner conflicts that allow the heroine's individuality/subjectivity to emerge as such. Moreover, the smaller conflicts that the heroine faces can be incorporated into one major Romantic conflict (between self and society) which is reflected in Edna's refusal to be integrated into the already existing order.[50]

BIBLIOGRAPHY

Chopin, Kate, *The Awakening and Selected Short Stories*. Kindle Edition.

Emmitt, Helen, V., "'Drowned in a Willing Sea:' Freedom and Drowning in Eliot, Chopin and Drabble." *Tulsa Studies in Women's Literature*. Vol. 12, No. 2, (Autumn 1993). University of Tulsa, http://www.jstor.org/stable/463932. Accessed: 03-02-2016 08:02 UTC.

Pontuale, Francesco. "*The Awakening*: Struggles toward L'écriture Feminine." *The Mississippi Quarterly*. https://www.questia.com/read/1G1-19898477/the-awakening-struggles-toward-l-ecriture-feminine. Accessed 07.05.2016.

[45] Cf. Taylor, W. and Fineman J. A. B., "Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian," *The Southern Literary Journal*, Vol. 29, No. 1 (Fall, 1996), University Of North Carolina Press, http://www.jstor.org/stable/20078167,Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, p. 39.

[46] Cf. *ibid.*,p. 42

[47] Cf. *ibid.*,p. 44

[48] Cf. Emmitt, H. V., "'Drowned in a Willing Sea:' Freedom and Drowning in Eliot, Chopin and Drabble", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 12, No. 2, (Autumn 1993), University of Tulsa, http://www.jstor.org/stable/463932, Accessed: 03-02-2016 08:02 UTC, p. 323.

[49] Cf. Schweitzer, I., "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*," *boundary 2*, Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990), Duke University Press, http://www.jstor.org/stable/303221, Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC, p. 170.

[50] Cf. *ibid.*,pp. 160-2

Schweitzer, Ivy. "Maternal Discourse and the Romance of Self-Possession in Kate Chopin's *The Awakening*." *boundary 2*. Vol. 17, No. 1, "New Americanists: Revisionist Interventions into the Canon," (Spring, 1990). Duke University Press. http://www.jstor.org/stable/303221. Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC.

Taylor, Walter, Fineman, Jo Ann B., "Kate Chopin: Pre-Freudian Freudian." *The Southern Literary Journal*. Vol. 29, No. 1 (Fall, 1996). University Of North Carolina Press. http://www.jstor.org/stable/20078167.Accessed: 03-02-2016 08:05 UTC.

WHO IS AMERICA? AND THE LATE SHOW – THE DYNAMIC SYMBIOSIS OF SATIRE AND THE LAMPOON IN CONTEMPORARY MEDIA

Ruxandra Diana Dragolea
PhD Student, University of Bucharest

Abstract :One of the most significant challenges presented by the advanced study of the difference between satire and the lampoon, especially when it comes to the diachronic approach and to the intricate relationships of dependence established between these two terms, is to establish where the border lies between these two literary territories. Furthermore, one cannot refrain from wondering whether there is a point in defining clear delineations and in quantifying the artistical means of satiric expression in the first place. The present essay aims to bring forward aspects regarding the coexistence of satire and the lampoon in contemporary media and literature. By outlining the "grey areas" that the critics struggle with, we will try to shed some light on the matter by analysing some of the best known, most popular and at the same time most controversial satirical media products that have come out in the last three years –Who Is America, starring British comedian Sacha Baron Cohen and The Late Show, hosted by Steven Colbert.

Keywords: lampoon, satire, irony, cynicism, media.

Preamble:
"Today we're going to teach you how you can stop these naughty men and have them take a long nap. /That's why you are going to meet a friend of mine. His name is… Puppy Pistol! [...] *Aim at the head, shoulders not the toes, not the toes!"*
Philip Van Cleave, President of the gun-rights group Virginia Citizen's Defence League, in a faux PSA about arming toddlers episode in ***Who Is America***.[1]

"Children under five also have elevated levels of the pheromone Blink 182, produced by the part of the liver known as the Rita Ora. This allows nerve reflexes to travel along the Cardi B neural pathway to the Wiz Khalifa 40% faster, saving time and saving lives."
Larry Pratt, Executive Director Emeritus of Gun Owners of America, supporting a staged gun training programme for children on ***Who Is America***.[2]

I. Flexible limits in the theoretical reception of satire and the lampoon

The first part of our essay is dedicated to the presentation of the various viewpoints launched by critics specialising in the theory of satire and of the lampoon, while the second part provides an applied study of these theoretical concepts to the mediatic productions chosen for the illustration of the position that characterises satire and the lampoon in contemporary culture. One of the most enticing and amusing definitions given to the lampoon belongs to Oxford Professor Gilbert Highet, who defines this term in relation to its wider literary context. His imaginative definition places the lampoon in the broader domain of satire, while the author's ironic treatment of this term is highly indicative of his rather negative opinion of the lampoon: *Lurking near by is the smaller, weaker, but sometimes more dangerous mutant of Invective: a by-blow born of a snake and a toad,*

[1] ***Who Is America***, 19 July 2018, accessed 8 April 2019, <https://youtube/QkXeMoBPSDk>.
[2] ***Who Is America*** , 15 July 2019, accessed 11 April 2019, <https://www.stereogum.com/2005812/sacha-baron-cohen-who-is-america/video/>.

a hideous little creature with a mouth full of poisoned fangs. This is Lampoon, a parasite which has no life of its own and can exist only through destroying its victim.[3]

One reason for the author's negative perception of the term might be explained by the mandatory dimension of harsh criticism and oftentimes vicious attack that defines the lampoon. In this respect, Gilbert Highet presents the examples of lampoons written by Hipponax in Antiquity, the Greek writer's attacks against his enemies being so powerful and violent and having such a strong impact on the way in which society related to the victims in the aftermath, that many of Hipponax's victims chose to commit suicide. Furthermore, Gilbert Highet explains in ***The Anatomy of Satire*** that the main difference between satire and lampoon is the fact that satire exposes the subject to public criticism with a view to improving the behaviours of those satirically depicted, hoping for and believing in their recoverability:

These, then, are the closest kin of satire: on one side, invective and lampoon; on the other, comedy and farce. Invective and lampoon are full of hatred, and wish only to destroy. Comedy and farce are rich with liking, and want to preserve, to appreciate, to enjoy. The man who writes an invective would be delighted if, after delivering it, he were told that his subject had been overwhelmed by shame and obloquy and had retired into oblivion. The lampoonist would like his victims to die of a hideous disease, or (like the enemies of Hipponax) to hang themselves. The writer of comedy or farce would be saddened by such news. Invective and lampoon look from above and from behind: one is the prosecuting attorney, the other the assassin. Comedy and farce look askance and from below: one is the amused friend who loves his friend's absurdities; the other is the servant who likes his master but cannot keep from befooling and mimicking him. As for satire, the satirist always asserts that he would be happy if he heard his victim had, in tears and self-abasement, permanently reformed; but he would in fact be rather better pleased if the fellow were pelted with garbage and ridden out of town on a rail. Satire is the literary equivalent of a bucket of tar and a sack of feathers.[4]

He compares satire to humour in this respect, as both satirists and humorists have a positive vision on humanity, redeeming by exposure and placing their trust in the "good element" supposedly residing in human nature (with the distinction that the satirist is harsher in his or her judgement and "punitive measures"), whereas the lampoonist attacks to destroy, deriving their enormous power from a level of anger bordering on exasperated insanity, all combined with the highest levels of creativity and polemical mastery. It is on this point of the extreme involvement or engagement with the subject, reaching paroxistic levels, that Marc Angenot's definitons of the lampoon are similar to Gilbert Highet's. The Canadian critic explains that the lampoon thrives where the world as envisioned by a hypocritical society bursts at the seams, no longer being able to cope with unpredictable changes, such being the case with the crisis of the bourgeois way of thinking and the loss of its values. He mentions that the mission of the lampoon is to reflect its era, with special emphasis on the ruptures, the powerlessness and the despair felt by the individual in the turmoil of the events marking such upheavals and epistemic, historical changes.[5]

Through the mediatic creations chosen for our demonstration, we would like to explore the present relationship established between satire and the lampoon, by also comparing the said relationship to the status it had in the past centuries. Critics like Cornel Munteanu and George Nițu note the ambiguity that characterises the critics' attempts to set a clear border between the two terms, but at the same time remark that the lampoon is perceived as an independent genre that has earned its place by means of its extremely varied and valuable corpus of texts. Most critics acknowledge the present independence of the lampoon, but at the same time maintain its connection to and dependence on the field and means of satire. Other categories such as irony, pastiche or parody appear as methods of work in both satire and the lampoon, establishing a complex network of relationships within the field of satirical writings:

---

[3] Highet, Gilbert, ***The Anatomy of Satire***, Princeton, New Jersey, Editura Princeton University Press, 1962, p. 152.
[4] Idem, p. 154-155.
[5] Angenot, Marc, ***La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes***, Paris, Editions Payot, 1995, p. 44.

The theory and literary criticism is faced with two centripetal tendencies that function within the lampoon. On the one side, a tendency pertains to the interference of modes perceived as invariants of the lampoon (satire, irony, parody), this being a tendency that constitutes the premise for the mobility of the lampoon as literary form; on the other side, there is an effect-tendency that results in the confusion, the partial synonymy between satire and the lampoon, a confusion that is even to be found in the great lexicons that we consulted for this research. To these hesitations and indecisions in establishing certain rapports between satire and irony, satire and parody, irony and parody, correspond hesitations in establishing the differences between the lampoon and satire. [...] *The lampoon was interposed in the satiric genre, as was the case with other relatively new forms of satire (the letter, the essay or the autobiography).* (my translation)[6]

Then how does one operate with these two notions that obviously depend on each other, but are not completely superposed or identical? Where does the difference lie? An explanation offered by Marc Angenot and Gilbert Highet as well as Cornel Munteanu lies in the intrinsic motivation and intention of the lampoonist and the satirist: if the satirist can choose to be objective, apparently detached and slightly optimistic about the future behaviour of the subject he or she is writing about, be it a situation or a person, the lampoonist is defined by the very degree of explosive anger connected to a high level of moral, personal involvement and *parti pris* or bias that is completely justified in their way of thinking and respectively in their moral dynamics.

Defined by means of the esthetic category and function of satire, «a sort of satire that is always bitter and virulent, oftentimes even ferocius», the lampoon's purpose is an attack in the form of liminal satire, depending on violence and lampooning verve. [...] In the case of satire, the subject-author (the satirist) trenchantly *places himself or herself in a clear opposition against its object, this being translated by a distancing of the subject from the object. This distancing becomes the expression of the satirist's revolt.* [...] *The detachment, objectivity, impartiality of the satirist, their contemplative position with regard to a reality that is conceived as a closed system, here are the main attributes of satire.* [...] *All these satirical techniques also provide different degrees of fictionality in satire and in the lampoon. We are of the opinion that it is here, in this , «superior norm of satire», that the literary lampoon is interposed. Resorting to allegories and fantastic utopias, to building fictitious and exotic environments – to mention just a few of the formulas characteristic of the lampoon – all belong to that phase of interference that exists between satire and the lapmoon.* (my translation)[7]

Cornel Munteanu explains that the lampoon is characterised by the immediate effect of the lampoonist's taking sides and magnetic, persuasive subjectivity. The writer, he explains, becomes totally and dangerously emerged in the lampoon, unlike the detached satirist. Thus, the Romanian critic outlines the main difference between the lampoon and satire, emphasising the fact that the lampoonist takes it upon himself or herself to represent public opinion.[8]

II. Corrective Tricking and Shaming in ***Who Is America*** *and* ***The Late Show***

As an attempt to decide whether this show belongs to the category of the lampoon or to satire, we will present the Leviathan of puzzling, shocking and disconcerting, and sometimes absolutely hilarious images and episodes that are representative for the show launched on 15th July 2018 on *Showtime*, a CBS branch:

- A respectable-looking blue-collar worker chases an extremely odd-looking military trainer with his bare buttocks in full sight while shouting "Nigger!"
- A young blonde tearfully tells the story of child-terrorists in Africa who were too poor to buy the latest, deadliest weapons, but now, thanks to the kind, altruistic and enthusiastic

[6] Munteanu, Cornel, ***Pamfletul ca discurs literar***, Bucureşti, Editura Minerva, 1999, p. 164.
[7] Munteanu, Cornel, op. cit., *passim* p. 169, 170, 171.
[8] Idem, p. 174.

support of the American donors, they finally are in possession of their dream mass destruction bazooka.

- A middle-aged man, embodying the image of common sense, decency and lack of pretence, dresses up in what his so-called military trainer presents as a non-assuming, believable outfit that a convinced lesbian would wear upon the occasion of a gay parade and ANTIFA event (blonde wig, pink knitted hat, colourful tights and layered blouses) and, after certain moral qualms, pushes the button of a device that is supposed to give the targets of his mission a heart attack. After he regains composure (having suffered from a guilty conscience bout) he seriously tells the so-called anti-terrorist military trainer that should the latter ever be in need of further assistance against the terrorists, he is at the organization s disposal.[9]

One presumes that the natural response of a person who is faced with these fragments outside an explanatory context would simply ask the question that primary school students use, quoting cartoons, to express sheer surprise: What?!! The key lies in the context analysis, brief as it may seem at first glance. For the sake of clarity, we shall provide the ”key” to decoding these excerpts.

1. The first person is actually Jason Chauncey Spencer, a representative of the Republican party from Georgia, who is actually filmed while he thought he was attending a true anti-terrorist crash course, the methods of this including the ”surprise attack” against the Muslim terrorists by shocking them with the image of one’s bare behind and eventually running backwards towards them in an attempt to make them recoil in terror. Furthermore, this episode presents the apparently unfathomable sight of the same highly respected Republican eagerly taking in advice on how to verify possible male terrorists disguised as women in Burkas by taking a photo of their genital area with the aid of a selfie stick. The most improbable aspect of this scene, the factor that makes it so absurd and at the same time so irresistibly amusing is the fact that he never smiles, on the contrary, he is dead serious about his training. Needless to say, the 7-episode show created an uproar, with serious consequences – for instance, Jason Spencer was forced to retire on 24 July 2018 as a result of the episode described above.

2. The blonde is a fairly well-known participant in the reality show entitled ***The Bachelor***, her name being Corinne Olympios, diligently following the instructions of an Italian photographer (interpreted by Sacha Baron Cohen) who energetically and persuasively creates her endorsement clip with regard to an anti-ebola campaign in Africa. Surprisingly, she agrees at once to be photoshopped so that she might convince the audience of having been an active part of the African campaign – which, of course, was not the case in reality. Reaching the peaks of the absurd, she most earnestly delivers a chilling speech about the necessity of supporting child-terrorists in their training and armament.

3. This intricate episode needs further explanations that would shed light on the brilliantly conceived context and actual procedure of the entire scheme of the show. As stated, the main character was chosen from a group of 3 candidates who were convinced – and here lies the creative genius of the ***Who Is America*** team’s concept – that they were selected for a special mission (sounding like a ridiculous combination of a crusade and a James Bond special assignment). Its purpose was to carry out a crazed, paranoid fight against the terrorism practised by the evil, dark forces inside the very heart of America: the three wannabe ”hero-soldiers” or volunteer patriotic mercenaries were convinced that they had to fight ”democrat scientists” who allegedly intended to determine new-borns to become transsexual by wearing a certain kind of diaper. The selection of that singular hero is carried out by one of Sacha Baron Cohen’s most popular characters: the imposing, incredibly convincing Israeli anti-terrorism expert with Mossad commando experience, characterised by a burlesque and stereotypical walk and talk – Colonel Erran Morad).

---

[9] **Mike Fleming Jr.,*’Sacha Baron Cohen On Unseen Shocking Scenes In Trump-Inspired Golden Globe-Nominated Series ‘Who Is America?’’, Deadline Magazine,* 19 December 2018, accessed 7 April 2019,** <https://deadline.com/.../sacha-baron-cohen-who-is-america-shocking-scenes-donald-trump>.

According to Henri Bergson's theory on laughter and on what generates it, we find out that whatever goes against the norm or inadvertently slips away from the beaten track in a more or less clumsy manner engenders laughter. It is the mistake, the lack of adequacy that generates the surprise, immediately followed by the manifestation of laughter.[10] It is precisely this mechanism that makes the viewers roar with laughter when one perceives not only the absurdity of the plan the military coach presents, but above all else, the stupefaction that a normal person would actually believe such a thing and start acting according to this mad so-called anti-terrorist plan – true, there is a point where one also stops laughing and the humour becomes increasingly dark. The episode ends with the Colonel and the "warrior" discussing the "heroic" pursuits and events of the day in a hotel room, and with the above-mentioned promise launched by the main character that he would help his military trainer whenever duty calls.

Viewed by about 1 million audience members upon the first two days of it being launched by ***Showtime***, ***Who Is America*** brought the channel in the political and social debate sphere, causing strong reactions: Republicans tend to accuse the cunning inventiveness of the producers and to explain that the aired episodes belong to fake news[11], while liberals acknowledge the value of the show as a further argument in favour of their political convictions. On the one side, California's Republican Representative Dana Rohrabacher had the following to say about his presence in the (staged) "Kinderguardians" campaign to endorse arming children aged 4 to 12: *"In school shootings, the standard response is «Run, hide, fight», in that order. My response was perfectly consistent with that. I like good satire, but good satire must reveal some basis in truth. This was fraud, a sick fraud at that, and its intention was to deceive the American people for political purposes.* [...] *After Rohrabacher's participation in the* ***Who Is America?*** *PSA, his Democratic opponent in the Nov. 6 election, Harley Rouda, condemned the incumbent. "His willingness to promote a non-existent «children's gun program», proves his commitment to the NRA over our Nation's safety," Rouda tweeted. "His gullibility, lack of due dilligence, and weakness is exactly why Vladimir Putin adopted him decades ago."*[12]

The purpose of the show is easily identified by both the public and the media: ***Who Is America?***aims to portray the dangers of extremist or intolerant thinking and discourse, aiming at correction by means of satirical exposure. Considering all the aforementioned, we are of the opinion that analysing the essence and motivation of this show from the perspective of the literary, respectively new, mediatic form of the lampoon represents an interesting and challenging experiment in identifying and analysing the role of the lampoon in today's media and society. There is a certain degree of difficulty in placing the show in the said literary category, as the satirical element is extremely strong. For example, one might consider the lack of direct address to the viewer as a mark of satirical detachment and objectivity, an argument that can be efficiently supported by the brilliant make-believe contexts created by the team and especially by Sacha Baron Cohen for their subjects to express themselves in, allowing the most ridiculous component of their mindset to come to light. After all, there is no commentary delivered, no "engagement" in the form of addressing the viewers directly. Secondly, the show does not choose one target in particular to expose and attack, but several individuals that are representative of certain social groups or categories, thus becoming similar to literary (stereo)types and typological characters, devoid of an individuality per se. In the same line of thought, the essence of this production is to expose the flaws of society observed from different angles, focusing on contemporary moral defects, which might subscribe its aim to Diderot's vision of moral satire.

---

[10] Bergson, Henri, ***Râsul. Eseu asupra semnificației comicului***, București, Editura ALL, 2014.

[11] Daniel Holloway, *'Showtime Counter Sacha Baron Cohen "Stolen Valor" Claims'*, *Variety Magazine*, 9 July 2018, accessed 7 April 2019, <https://variety.com/2018/tv/.../showtime-sets-sacha-baron-cohens-tv-return-12028685>.

[12] Jackie Strause, *'Duped Congressman Calls Sacha Baron Cohen Interview a 'Sick Fraud'', Hollywood Reporter Magazine*, 17 July, 2018, accessed 7 April 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/rep-jason-spencer-resigns-using-racial-slurs-sacha-baron-cohens-who-is-america-1129688>.

Still, there are arguments in favour of attaching ***Who Is America*** to the sphere of the lampoon. The first would be the fact that the *parti pris* is actually present in the very delivery of the message: one might interpret the creators' intention as trying to force society to take a good, hard and critical look at itself, with special emphasis on the American contemporary society. This attempt is translatable through the refusal to express their point of view in a dialogical context, allowing the episodes to speak for themselves, assuming the role of an incredibly powerful mirror carried along the highways and byways of the USA, a mirror that shocks, amuses, repels and fascinates at the same time. Furthermore, we might consider Sacha Baron Cohen's surprisingly successful attempts to determine the participants to do his bidding (which is in itself a masterful sample of lampooning based on the literature of the absurd as well as on comedy and farce) as an original manner of direct engagement with the subject. There is also a cause, a moral stance that powerfully manifests itself inside the dynamics of the script: the obvious purpose is to expose the exaggerations in doctrines and ways of thinking that make people relate to the world in a black-and-white, restrictive mindset. When one of the most powerful and affluent countries in the world experiences a certain kind of insularity, many of its inhabitants are deprived of the means to deal with moral dilemmas and cultural issues from a wider, more complex and tolerant stance. It is then that an Achillean heel is created in this vulnerability of a mindset entirely focused on itself, oblivious of all other contexts and world issues. The naivete and gullibility of the man who believed that Colonel Erran Morad was a real anti-terrorist commando-coach, no matter how farcical and burlesque the character embodied by Cohen was, reaches epic and unbelievable proportions.

Similarly, the Corinne Olympios episode shocks because a young person can be complacent and cynical enough to take advantage of the dire situation of children in Africa in order to capitalise on their "celebrity endorsement" activities, their imposture thus becoming cringy, to use a highly popular adjective. The episode reaches the chilling effectiveness of Jonathan Swift's ***A Modest Proposal***, where the utterly disillusioned author succeeded in maintaining the shockingly detached and cynical tone throughout this satirical masterpiece. This might have been a strenuous exercise for a personality like his, the only outbursts tributary to the lampoon being the presence of the horribly violent element aimed against the innocent children and poor Irish families that are advised to resort to cannibalism – the apparent, cynical detachment being all the more effective in sustaining Swift's diatribes against the inhumane British rule as well as Irish indifferent politicians. A further argument in favour of placing the content of ***Who Is America*** in the sphere of the lampoon is the presence of the *ad personam* attack, such being the cases of Jason Spencer and some other politicians who, given their public person status, no longer represent a type of character, but benefit from individualised features.

Despite the mediatic success (this show was nominated for the 2019 Golden Globe Awards) there are several critics who react negatively to the crude, slapstick and unfortunately exaggerated lampoon element that makes some of the sketches less amusing and more off-point than the episodes we previously analysed. There is a general consensus among critics and journalists that the character of Dr. Nira Cain-N'Degeocello would have been much more efficient, had he not resorted to scatological elements meant (and actually failing) to cause well-off and polite Trump voters to fly off the handle at his crude statements about desecrating the American flag. Given the fact that several interviewees manage to maintain composure and avoid making fools of themselves causes these bawdy sketches to lose their gist.

In an online debate entitled ***Who Is America? and Inclusiveness in Hollywood. The National Panel,*** free lance writer Bee Quammie outlines the superfluous nature of certain excerpts of the show that to her view present something which is beyond laughter, actually pertaining to the sphere of tragedy, such as the idea of children with guns. The presenter of the debate mentions the term "satire" in connection to the episodes, posing a question that is similar to the core of our essay, regarding the integration of ***Who Is America*** within the domains of satire, comedy or "cruel pranksterism".[13] If we were to analyse Bee Quammie's idea in connection to the theoretical views

[13]***Who Is America? and inclusiveness in Hollywood | The National Panel***, CBC News: *The National*, 19 July 2018, accessed 8 April 2019,<www.youtube.com>.

of satire and the lampoon presented in this paper, one observes that the latter has stronger bonds with tragedy because of the tone of despair and grim prospects of the lampoonist – a Cassandra wailing on the ruins, as Marc Angenot presents this figure in ***La Parole Pamphletaire***. This lampoon-tragedy connection has a logical explanation: the satirist sees hope, whereas the lampoonist has a vision of imminent doom, despite the apparent levity provided by the comical elements of his writing. The conflict between cynical and kynical thinking creates the turmoil in the lampoon writer's heart and mind, its form being the bitter, disenchanted and oftentimes cruel laughter.[14]

Despite the obvious flaw of overusing the scatological element, it fits some of the classic definitions of the lampoon, which draws attention to itself and gains power by outraging both victims and readership in general, which presents another piece of evidence in favour of integrating ***Who Is America*** in the sphere of the lampoon. Similarly, creations such as ***À l'agite du bocal*** by Louis-Ferdinand Céline or Tudor Arghezi's ***Baroane*** or ***ArhiereulSofronie Vulpescu Craioveanul*** are acknowledged as masterpieces of lampoon writing by both critics and the public, all substantially relying on the scatological and grotesque elements of the victims' description. Resorting to these Rabelaisian techniques represents a tool or an efficient weapon that succeeds in minimizing the object of the lampoon by depriving them of human dignity as a form of punishment for their wrongdoings. The key of the successful use of the grotesque is to manage it artistically, as an expression of the Baudelairean aesthetics of evil. What some critics understandably reproach Baron Cohen is the gratuitous delving into the obscene or the trivial without any serious stake, which deprives the lampoon of its very purpose and power. What functions much better and what received unanimous, well-deserved praise is the dark humour and masterly use of dark satire and absurd humour in speeches as the ones we quoted as a preamble for the present essay, with the mention that while Swift presented the Irish Parliament as lunatics from Bedlam in a polished and crafter literary form, Sacha Baron Cohen manages in today's age and with modern means to make his targets speak and act (out of their own will!) according to the lampoon strategy and internal mechanism, probably by far surpassing all the producers' and creative team's hopes and expectations.

Coexisting with what we consider to belong to the category of the virulent, yet scintillating lampoon as shown above, there is contemporary satire, refined and subtle, which is worth analysing in its mediatic form. For illustration we have chosen Steven Colbert's ***Late Show***, where satire presents itself under the form of monologues based on political subjects. Basically, the presenter delivers ironical and satirical renditions of the public statements and political events taking place in the USA at present, combining similes and rhetorical elements that manage to present the given situation as an illogical and laughable one which needs urgent and drastic reconsideration. His monologues contain the satirical intention to reform, as well as the hope that individual responsibility and application of moral standards in daily life might be the answer to a state of affairs that the presenter finds dire. The slapstick element of the lampoon leaves place to a register that is tributary to the literary and rhetorical sphere, one that prefers cultivated language as a symbol of high standards which do not allow for the wielding of unnecessary swear words in the public domain, not even in the most bitter moments of political competitions and conflicts. For instance, the aftermath of the 2016 elections represents the theme of one of Steven Colbert's most inspiring and appreciated speeches, where the musical score is replaced by a depiction of contemporary life, followed by a pledge and urge for humaneness and common sense not only in politics, but above all in one's daily existence:

So how did our politics get so poisonous? I think it's because we overdosed, especially this year. We drank too much of the poison. You take a little bit of it so that you can hate the other side.

[14] Sloterdijk, Peter, ***Critique of Cynical Reason***, Theory and History of Literature, Volume 40, Foreword by Andreas Huyssen, Translation by Michael Eldred, Minneapolis, University of Minnesota Press, tenth printing 2015, passim pp. 3-8.

And it tasted kind of good. And you like how it feels. And there's a gentle high to the condemnation, right? And you know you're right, right? You know you're right.[15]

Despite the consensus on the satirical nature of the ***Late Show***, the ambiguity between satire and the lampoon presented in this essay appears yet again if one were to compare the above-mentioned quote to Paul Louis Courier's famous definition of the lampoon: *An acetate of morphine: a grain in a vat is lost, not being felt, in a cup causes one to vomit and in a spoonful kills, and here is the lampoon.* (my translation).[16] It is not just the motif of poison that links these famous statements, it is the power of satire and of the lampoon to "name and shame", both standing on firm moral grounds and both literary species taking it upon themselves to represent public common sense against various deviations, the voice of the humble against tidal waves of oppression or deception. Taking everything into account, the coexistence of satire and the lampoon is undeniable, forming a sort of symbiosis based on common means and purpose, bearing in mind the differences of tone and intentions depicted in the present essay.

BIBLIOGRAPHY

A. Volumes and Books:

1. Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Editions Payot, 1995, p. 44.
2. Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, București, Editura ALL, 2014.
3. Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, New Jersey, Editura Princeton University Press, 1962, p. 152.
4. Munteanu, Cornel, *Pamfletul ca discurs literar*, București, Editura Minerva, 1999, p. 164.
5. Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*, Theory and History of Literature, Volume 40, Foreword by Andreas Huyssen, Translation by Michael Eldred, Minneapolis, University of Minnesota Press, tenth printing 2015, passim pp. 3-8.

B. Articles:

1. Mike Fleming Jr.,*'Sacha Baron Cohen On Unseen Shocking Scenes In Trump-Inspired Golden Globe-Nominated Series 'Who Is America?'', Deadline Magazine,* 19 December 2018, accessed 7 April 2019, <https://deadline.com/.../sacha-baron-cohen-who-is-america-shocking-scenes-donald-trump>.
2. Daniel Holloway, *'Showtime Counter Sacha Baron Cohen "Stolen Valor" Claims'*, *Variety Magazine*, 9 July 2018, accessed 7 April 2019, <https://variety.com/2018/tv/.../showtime-sets-sacha-baron-cohens-tv-return-12028685>.
4. Jackie Strause, *'Duped Congressman Calls Sacha Baron Cohen Interview a 'Sick Fraud'', Hollywood Reporter Magazine*, 17 July, 2018, accessed 7 April 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/rep-jason-spencer-resigns-using-racial-slurs-sacha-baron-cohens-who-is-america-1129688>.

C. Sites:

Courier, Paul Louis, *Pamphlet des pamphlets*, online version, 19 June 2018, accessed 9 April 2019, <www.paullouiscourier.fr/_pamphet_des_pamphlets.php>.

Who Is America, 19 July 2018, accessed 8 April 2019, <http://www.youtube.com/watch?v=QkXeMoBPSDk>.

[15] ***Steven Colbert Signs Off on the 2016 Presidential Election***, Live Election Night Showime, 8 November 2016, accessed 10 April 2019, <http://s.sho.com/1HbTNpQ.

[16] Courier, Paul Louis, ***Pamphlet des pamphlets***, online version, 19 June 2018, accessed 9 April 2019, <www.paullouiscourier.fr/_pamphet_des_pamphlets.php.

Who Is America? and inclusiveness in Hollywood | The National Panel, CBC News: *The National*, 19 July 2018, accessed 8 April 2019,<www.youtube.com>.

Who Is America , 15 July 2019, accessed 11 April 2019, <https://www.stereogum.com/2005812/sacha-baron-cohen-who-is-america/video/>.

Steven Colbert Signs Off on the 2016 Presidential Election, Live Election Night Showime, 8 November 2016, accessed 10 April 2019, <http://s.sho.com/1HbTNpQ>.

SOUND AND COLOUR IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Cosmina Andreea Roşu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: In Dimitrie Anghel's poetry the correspondence is obvious at the language level, "the poetry of ideas" is inferred through the elements of nature. The sensorial is used because the word is the art itself, it is a weak attempt of understanding the secret universe revealed through the natural beauty played by symbols. These symbols drive de reader to peace, harmony and happiness, beyond a common world, but only if he can decipher the trite that the ordinary offers.
In both his poetry volumes, the author notices the colours only with the help of the other sensations and by colouring the abstract. The light is the revealing thing and the darkness – as a shadow – is the inaccessible one; the fire is only metaphoric.
In Dimitrie Anghel's poetry, the universe communicates through scents and colours.

Keywords: sound, colour, olfactory, correspondence, poetry.

Atât în volumul *În grădină* (G), cât și în *Fantazii* (F), Dimitrie Anghel sesizează culorile cu ajutorul altor senzații colorând abstractul: „O noapte viorie" sau oximoronic „neguri albe", dar și elementele naturii: „Râd în grădină: flori de nalbă și albe flori de mărgărint,/ De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint", „Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasmă,/ Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge" (G: 6).

Predomină albul vegetalelor și albul „de argint", „albul diafan ca o culoare a neputinței, a eșecului acceptat, asumat fără spasme sufletești"[1], simboluri ale purității eterne ce reiterează cromatic trecutul curat cu putere evocatoare (precum *În grădină*, G: 6). Albul, culoarea suavității „împinsă până la devitalizare"[2], apare ca o metaforă obsedantă în lirica lui Dimitrie Anghel. Este atribuită florii, dar reprezintă și „muta agonie" (*Moartea Narcisului*,F: 34) în care brațul poartă „în mâna dreaptă Narcisul alb ca spuma" (F: 35). Însăși floarea devine metaforă, sub semnul armoniei. Ea reprezintă manifestarea sensibilă a frumuseții în forma cea mai naturală transformând grădina într-o „poemă dulce" când „Pe cerul palid s-aprind iar zorii dimineții" (*Melancolie*, G: 19), „intuiție modernă a «textualizării»"[3]. Floarea este personificată, este asemenea unei ființe vii care se traduce prin contemplare, într-un limbaj universal, prin ideea obsedantă a poetului – perenitatea: „Eterne-n lumea asta-s numai cununele de foi de laur" (*Tovarăților mei*, G: 27). Diversele flori care populează grădina angheliană sunt trecătoare asemenea timpului surprins prin evocarea ceasului care măsoară „clipele ce se-ntorc iar/ În eternitate" (*Ceasurile*, F: 31).

În prima perioadă a creației sale, Dimitrie Anghel explorează universul floral, peisajul naturistic, „își brodează versurile, aproape în exclusivitate, pe această temă, precizându-și astfel un profil propriu, definindu-se ca o individualitate creatoare cu trăsături unice"[4]. Fiind considerat un poet subiectiv prin excelență și cu un temperament romantic, poetul se refugiază în lumea florilor și a reveriei deoarece „sensibilitatea sa, aspirația către

[1] A. Iliescu, *Poezia simbolistă românească*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 162
[2] Idem, p. 176
[3] Ibidem
[4] T. Vârgolici, *Opera poetică a lui Dimitrie Anghel*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 41

frumos, către puritate sufletească şi demnitate umană au fost ultragiate de realităţile brutale din acel timp”[5].

În *Fantazii* are o preocupare constantă pentru culoarea albastră care este asociată „unor noţiuni variate, pe linia stabilirii de corespondenţe dintre cuvinte şi culori”[6]. În acest context, albastrul indică înclinaţia spre feeric, pe care îl conturează în texte precum *Reverie, Visătorul, Omul din lună, Moartea Narcisului, Umbre, Paharul fermecat, Călătorii, Fntazie* sau *Himera*.

Albastrul se utilizează rar şi reprezintă, ca la romantici, culoarea spiritualităţii; se asociază cu umbra accentuând claustrarea: „De ce mă simt mai singur acum când noaptea-ncepe,/ Şi n-o mai văd în umbră, luptând stăruitoare/ S-adune strălucirea luminii care moare” (F: 33), „Ce duh îşi poartă lampa arareori în mine/ De pot vedea ca noaptea când fulgeră pe ape?” (F: 35). Individualitatea imaginilor vizuale nu este dată de cromatic, ci de sclipiri şi scânteieri selenare şi, uneori, prin umbre.

Lumina este revelaţia, iar întunericul (ca umbră), inaccesibilul. În acest context, ia naştere metafora *candelei* (nu tot timpul aprinsă) la lumina căreia individul este purtat spre visare, iar transcendentul apare ca o permanentă lumină ce întreţine liniştea şi optimismul. Candela „Ardea (...) în liniştea odăii mele” şi „nimeni n-a băgat de seamă/ Cât întuneric stă de pândă la agonia unei stele” (*În furtună*, G: 22), personificarea elementelor accentuând intensitatea trăirii.

Focul este utilizat doar metaforic – „focul divin”, ce reprezintă aplecarea artistică a poetului, harul său, iar lumina solară îi apare în „incendii”, sau „cuie de foc” (*Marină,* P: 65) în care este prins cerul: „Şi flacăra ce arde în mine se va stânge,/ Ca focul care-l uită pe vatră o vestală...” (F: 33). Focul este redat uneori prin sclipiri reci, îngheţate precum „luciu de lună” (*Fantome*, F: 44) evocând magia, astralul şi absolutul asemenea ideii lui Mircea Eliade – „o forţă magico-religioasă”[7] care poate transforma lumea. Acesta se hrăneşte cu aerul care este îndeosebi vânt transportator al miresmelor producând „beţie” într-o linişte adâncă, ameţitoare.

Dimitrie Anghel se lasă condus de fonia cuvintelor, de sonorităţile interne cu ecouri ale unui „cântec straniu” din „ţările de Nord” (*Reverie,* F: 42).

Într-un mod aparent paradoxal, la Dimitrie Anghel sunetele sporesc liniştea; chiar şi sunetele mării redate prin negaţii conturează o altă dimensiune a liniştii: „Nu bate-n ţerm, nu cântă, nu murmură, nu cheamă” (*Nocturnă,* F: 38).

Destul de frecventă, apa trezeşte asociaţii muzicale, iar instrumentele plâng. În *Murmurul fântânei* (G: 14), o poezie a „apelor sociale” cum o numea G. Călinescu, apa este personificată şi evocatoare a evenimentelor trecute: „plânge povestea vremilor trecute” (G: 14), a înregistrat vocile de demult („copiii gureşi”, bătrânii) şi este şi un simbol al perisabilităţii într-o inedită imagine: „praful apei” (G: 14). Simbolul renaşterii este redat prin asocierea cu „curcubeiele de soare”, simbolul „visurilor noastre” ce „se năruiesc etern” (G: 14). Se conturează un microcosmos sugerând ideea că numai interiorul uman ascunde marile taine ale lumii.

Apa provoacă senzaţia de prospeţime şi tinereţe, *În Luxemburg* (G: 16, 17) este sălbatică şi violentă – ocean, deşi tot elegiacă, sentimentală şi îndrăgostită – „Venea un logodnic zvârlind mărgăritare” (*Nemulţumitul*,F: 38), capricioasă. Se asociază adesea cu lacrima, este imaginea-oglindă a sufletului pătimaş şi neliniştit, „albia primordială a vieţii” (în *Marină*, P: 65), dar şi a vieţii florilor, care trebuie doar ascultată pentru a fi descifrată şi a provoca adevărata fericire. Referitor la acest text, *Marină,* A. Iliescu remarca: „el a evocat marea ca pe singurul loc în care omul se simte atât de puternic încât să-şi poată uita trecutul, cufundându-se într-o fericire lipsită de resentimente, obsesii şi umbre”[8]: „O, mare iubită! Ce

[5]Idem, p. 48
[6] Idem, p. 70
[7] M. Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion Editeur, Paris, 1956, p. 81
[8] A. Iliescu, *op. cit*., ed. cit., p. 243

bună amică eşti tu cu poeţii!", „filtru-ncărcat de toate puterile vieţii!", „Ce vesel aş da pe vecie tot restul vieţii uitării!", „Că-s una cu apele mării şi una sunt cu seninul!" (P: 65).

Aici, chiar şi ceasurile care îşi răspund măsoară nu timpul, ci eternitatea printr-un sunet unic, suav şi limpede – „sub bolţi clare" –, care pare firesc şi pur (*Ceasurile*, F: 31). Timpul are accente elegiace la D. Anghel prin evocarea sonoră a grădinii în care „murmurul fântânei" plânge povestea „vremilor tăcute" (G: 14) asemenea lui Mihai Eminescu în „O, Rămâi...", ca un ecou al ideii acestuia din urmă. Timpul aduce monotonie şi „nebunie" şi este un timp istoric sau etern ce nu poate fi trăit decât prin cuvinte: „Cuvinte, juvaere, ecouri depărtate/ Al altor suferinţe şi bucurii – cuvinte,/ Cu voi trăiesc trecutul şi clipa care bate,/ Şi viaţa care-ncepe dincolo de morminte". (*Imn*, F: 30). Deşi panoramează evenimente, timpul aduce şi pierderi sub aripa spleenului. Observăm un fel de melancolie inhibatoare a muzelor în opera în care, parcă, toate metaforele-simbol şi cuvintele-cheie care definesc spleenul par să fi fost concentrate într-un singur text, *Melancolie*: „pacea creşte funerară", „linişte-n grădină", „săhăstrie", „ar fi murit viaţa învinsă de melancolie", „pică petale", „uitarea" şi albul diafan (G: 18, 19).

Un alt text, care ne oferă o interpretare originală şi eufemistică a elementelor pe care natura i le oferă poetului, este *Moartea Narcisului* (F: 32). Poetul „încearcă, prin moarte, o împăcare cu inacceptabilul, dovedindu-se timid şi retractil, utilizând blândeţea şi gingăşia pentru exprimarea unei etici şi a unei estetici"[9] redescoperind ceea ce consideră, cu o remarcabilă intuiţie, că a fost uitat, deşi încă se mai găseşte în suflet: „Ce stranii lucruri dorm în suflet şi cum nu uită el nimică/ Din câte le închizi într-însul, ca într-o urnă funerară" (*Umbre*, F: 36).

Metafora-simbol a universului său poetic a fost creată pe fondul unui acut sentiment tulburător – contradicţia dintre real şi imaginar – vizibilă încă din titluri: *Moartea Narcisului*, *În grădină*, *Murmurul fântânei*, *Balul pomilor* sau *Metamorfoză*. D. Anghel a văzut în real „doar o hieroglifă prin care este numit"[10] imaginarul.

Trecutul este redat simbolic prin culori aprinse, scânteietoare şi zgomot într-un amestec de generaţii (copiii şi bătrânii), este zi, iar prezentul este linişte, „ruină" sau „umbră-ntunecată" apărând ca o noapte, viitorul părând abolit.

Corespondenţa se realizează prin intermediul unui limbaj specializat sub pecetea tainei, „este aici «poezia ideilor» intuite senzorial prin elemente ale naturii"[11]. Urmărind îndeaproape textele sale poetice, A. Iliescu observă: „corespunderile sale sunt adesea nu «confuze», cât semne ale confuziei, ale indeciziei şi căi spre necunoscute, încă, adevăruri universale ce se confundă, aşa după cum «umbra» se clatină, «se farmă» şi «scapătă» în «luminiş». Un cuvânt-cheie şi dereminant este adverbul «aiurit» care caracterizează felul în care «umbra» trece în «lumină», necunoscutul în cunoscut. Realul, «adevăratul», devine neverosimil ori iluzoriu, «de umbră» şi este cu atât mai sugestiv: «Nu mai cunoşti de-s flori de umbră sau dacă-s flori adevărate»"[12] care, cu „o mireasmă dulce deodată mă-mpresoară,/ De parc-ar fi deschisă fereastra spre grădină" (F: 35).

Cântul este arta însăşi, este o slabă încercare de a înţelege universul tainic relevat prin frumuseţea naturală, redate prin simboluri ca semne sacre care, dincolo de o lume „banală şi tristă" (*Himera*, P: 62), conduc spre pace, armonie şi fericire (dacă putem descifra semnele banale pe care ni le oferă cotidianul). Poetul nu-şi poate savura bogăţia din cauza singurătăţii: „Scumpe comori am cules din adâncuri de nimeni umblate;/ Scufundător fericit nu ştiam ce s-aleg./ Nimeni pe lume n-avea bogăţii mai imense ca mine,/ Totuşi sărac mă simţeam, cui să le dau neavând.", însă, învins de „o milă adâncă de oameni" precum şi de „dorul de cerul albastru", îi cere Himerei să îl aducă înapoi la fericirea omenească: „Iar eu pluteam fericit tot mai setos de senin.../ Miros de floare acum străbătea aromind pân' la mine,/ Şi-n depărtare-auzeam dulcele glas omenesc" (P: 63).

---

[9] Idem, p. 176
[10] Idem, p. 177
[11] Idem, p. 138
[12] Idem, p. 139

Inițiat în cunoșterea lumii, se poate înțelege numai printr-o deosebită atenție (asupra lucrurilor banale percepute prin simțire) din partea unui „suflet indecis", inocent, care cade sub semnul uimirii. Nu există certitudinea, doar prezumţia (*Cum cântă marea*, F: 37): „Atent îmi plec urechea, şi-ascult notele-i grele/ (...) să mă deprind cu ele,// Să-mi lămuresc ce-o doare când spumegă de ură,/ Ce vrea să spuie marea cu-nfricoşata-i gură// Dar apele-i ţin taina".

În întreaga sa operă, poetul construiește metafore și comparații expresive pe care, mai întâi, le audiază. Utilizează lexicul vorbirii curente, epitetele nu sunt epatante, dar D. Anghel „dispune însă de o mare putere imaginativă, de o rară însușire artistică de a turna cuvintele simple, obișnuite în imagini pline de inedit și de originalitate"[13]. Își imagina versurile auditiv, le elabora mental, apoi le rostea cu voce tare – în perioada parisiană, mai întâi în prezența unei franțuzoaice care nu cunoștea limba română și aprecia sonoritatea cuvintelor auzite, apoi le dicta cadențat. Versurile ajungeau transpuse pe hârtie abia în forma finită, după o minuțioasă selecție, din dorința de a obține desăvârșirea formei simboliste, deși Dimitrie Anghel nu poate fi considerat, global, un simbolist. Poetul a asimilat ideologia curentului simbolist într-un mod personal, „el nu a creat o poezie criptică, cu înțelesuri absconse, ci una transparentă, clară"[14] realizând o interpretare personală a simbolismului.

Lucia Bote-Marino consideră că, prin simbolism, „poezia noastră se «modernizează», devine contemporană cu peisajul liric occidental, capătă o altă fizionomie"[15]. Potrivit autoarei, „specific simbolistă este doar rafinarea senzațiilor și emoțiilor ca urmare a predispozițiilor eului citadin, complex, evoluat la un alt nivel moral și artistic, în baza unor noi experiențe intelectuale și de viață modernă. Simbolismul (...) este copleșit de olfactiv, de parfumuri, arome și miresme, cu o mare predilecție pentru volatil și inefabil odorifer sau muzical, căci aspirația sa fundamentală rămâne evaziunea, expansiunea, dilatarea simpatetică a eului"[16].

Scriind despre D. Anghel, Georgeta Horodincă avea dreptate să observe: „Dimitrie Anghel ne arată chipul unui melancolic Narcis. Deprimat de spectacolul lumii, caută frumusețea în el însuși și în propria lui simțire. Realitatea exterioară se reduce la flori și miresme, la impulsuri delicate ale naturii care pun în mișcare reveria poetului sau fac să adie simțiri ușoare, imature, abia perceptibile. (...) Anghel este poetul simțămintelor fragede, incipiente sau, dimpotrivă, agonizante, al simțămintelor care se destramă ca o mireasmă la cea mai ușoară adiere"[17].

Crezul simbolist indicat de Baudelaire este reluat de către Dimitrie Anghel cu o singură și infimă modificare: „Sunete, culori și forme, asta-i toată lumea noastră" în *Visătorul* (F: 45).

Universul anghelian comunică prin mireasmă și culoare. Poezia sa este o artă a efectelor optice prin forța sugestiei semantice în care muzica tinde spre puterea de sugestie a melosului și a ritmicii, exaltează funcționalul și decorativul.

BIBLIOGRAPHY

Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
Anghel, D., *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010;
Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Ed. Librăriei SOCEC & Co., București, 1908;
Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011;
Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;
Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;

[13] T. Vârgolici, *op. cit., ed. cit.*, p. 68
[14] Idem, p. 133
[15] L. Bote-Marino, *Prefață* la *Antologia poeziei românești*, Ed. pentru Literatură, București, 1968, p. 82
[16] ibidem
[17] G. Horodincă, *Postfață*, la Dimitrie Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 237

Dimitriu, C., *Tratat de gramatică a limbii române*, II, *Sintaxa*, Institutul European, Iași, 1999;
Dina, A. T., *Structura limbajului poetic la Ion Pillat*, Ed. Universitaria, Craiova, 2013;
Dorcescu, E., *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008;
Eliade, M., *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion Editeur, Paris, 1956;
Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969;
Horodincă, G., *Postfață*, la Dimitrie Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Minerva, București, 1972;
Iliescu, Adriana, *Literatorul*, EPL, București, 1968;
Iliescu, Adriana, *Poezia simbolistă românească*, Ed. Minerva, București, 1985;
Iosif, Șt. O., Anghel, D., *Legenda funigeilor*, Ed. Librăriei UNIVERSALA Alcalay & Co., București, 1920;
Istrate, G., *Limba română literară. Studii și articole*, Ed. Minerva, București, 1970;
Micu, D., *Literatura română în secolul al XX*-lea, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;
Pachia Tatomirescu, I., *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Ed. Aethicus, Timișoara, 2003;
Pillat, I., *Opere*, Ed. DU Style, București, 2003;
Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;
Streinu, V., *Versificația modernă*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
Vârgolici, T., *Opera poetică a lui Dimitrie Anghel*, Ed. Tineretului, București, 1965;
Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002;
Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, București, 1984.

THE STRATIGRAPHY OF A NOVEL: THE STRAWBERRY GIRL, BY LISA STRØMME

Steluţa Bătrînu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: This paper aims to investigate the role of the visual element in the verbal discourse, relationship that offers the chance to reinterpret the literary text. The concurrence of some arts whose instruments are, undoubtably, different, implies a double approuch, expressivity and a proper language. Thus, the story of the novel „The Strawberry Girl" written by Lisa Strømme, harmonizes with this ekphrastic register, describing various real paintings belonging to Edvard Munch. Besides its authenticity and familiarisation with the Norvegian painter's works of art, a foreruner of Expressionism, the reader becomes a witness to this dialogue between the two arts, a favourable context for an adequate interpretation. The intertextual reading, the sliding from verbal to visual, is necessary in order to understand the theme of the novel, the relationship between human beings, mirrored in the ekphrastic device.

Keywords: image, text, visual discourse, verbal discourse, ekphrasis.

Opera literară înfăţişează un tip particular de percepţie a lumii. Opera picturală validează acest fel asumat de reprezentare printr-o căutare continuă de tonuri şi nuanţe şi, îndeosebi, de întuneric pentru a lăsa să se (între)vadă lumina. Romanul Lisei Strømme, *Fata cu fragi*, vorbeşte tocmai despre această luptă antagonică, dintre lumină şi întuneric, proiectată pe fundalul unei poveşti de dragoste dintre un tânăr nonconformist, Edvard Munch, şi fiica cea mică a unei familii înstărite. Expunerea în paralel a două poveşti diferite, pe de o parte, idila unei tinere cu un pictor, pe de alta, mediul şi viaţa unui artist, se completează reciproc şi merg împreună pe acelaşi palier al vieţii. Elementul care le echilibrează este tot o adolescentă, Johanne, angajată în casa familiei lui Tullik, devenită în scurt timp confidenta ei şi părtaşa firului tumultuos amoros. Frumuseţea acestui roman rezidă în conturarea caracterelor umane implicate în acte de o sensibilitate copleşitoare, în capacitatea uimitoare a scriitoarei de a deschide suflete închise. Tensiunea psihologică apasă constant acţiunea romanescă, derutând cititorul, însă de fiecare dată autoarea engleză aduce cu sine o reţetă cromatică menită a reaşeza lucrurile. Evenimentele se succed rapid, personajele se lasă prinse în iureşul vieţii şi sfârşesc prin a deveni ele însele captive ale unui năvod vizual. Numeroase sunt romanele care integrează în textura lor descrieri de opere de artă, precum *Terasă la Roma* de Pascal Quignard, *Fata cu cercel de perlă*-Tracy Chevalier, *Oraşul invizibil*-Emili Rosales şi toate vibrează asupra aceleiaşi idei: preferinţa scriitorilor pentru domeniul plastic şi alegerea unor anumite tablouri. Plecând de la această realitate interdisciplinară, Lisa Strømme recunoaşte o predispunere afectivă faţă de enigmaticul pictor Munch, slăbiciune întâlnită şi la Tracy Chevalier în *Simetria perfectă*. O alegere de ordin estetic, subiectivă, motivează aplecarea înspre operele emblematice ale unui gravor romantic englez, W. Blake, un poet vizionar, sau ale unui pictor modern, precursor al expresionismului, E. Munch.

Un detaliu de fineţe însoţeşte subiectul operei literare: transpunerea fiecărei stări de spirit într-o culoare. O lucrare amplă, dichisită, în care se pot sesiza substraturile de factură psihologică, umbrite de singurătate, depresie, melancolie şi răzvrătire, asemenea biografiei lui Munch. Pentru a-i înţelege gândirea, stările interioare mult cântărite, Lisa Strømme inserează în ţesătura romanescă tablouri mai puţin cercetate care vorbesc despre oameni şi locuri, despre iubiri neînţelese şi predestinări. Această stratigrafie secvenţială plasează cronologic acţiunea în secolul al XIX-lea, în Kristiania, vechea titulatură a oraşului Oslo, reper spaţial deloc întâmplător, întrucât în 1881 Munch a fost admis la Şcoala Regală de Desen, organizând apoi şi prima expoziţie personală. Peisajele

norvegiene vor fi toposul comun al numeroaselor lucrări picturale, pesemne loc de refugiu al persoanelor rebele, de popas al amatorilor, de inspiraţie pentru artiştii nonconformişti. Scriitoarea probează o cultură vastă în domeniul artelor vizuale şi demonstrează acest talent în scriitură şi în analiza minuţioasă a picturilor lui Munch, un efort continuu de a-i motiva eşecurile, scăpările, răzvrătirile. De asemenea, caută să-i reechilibreze spiritul năuc, neînţeles de semeni.

Explorarea textului scoate la lumină o terminologie fidelă artelor vizuale, observând grija autoarei de a ţine aproape relaţia verbal-vizual. În această dialectică cititorul urmăreşte simultan biografia ficţională a pictorului norvegian, dar şi oglindirea caracterului acestuia în relaţia cu adolescenta Tullik. Motivul interdicţiei, al fructului oprit, este omniprezent, iar exemplificarea lui nu întârzie să apară în reprezentări vizuale menționate, sugerate, descrise. Ioana Tătăruşanu în articolul *Lumină, întuneric şi câte o nuanţă* observă că acest motiv se particularizează în vârsta adolescenţei, fiind în esenţă „mai mult decât un personaj”[1]. Romanul *Fata cu fragi* reprezintă un vizual parcurs către lumea pictorului, redat strat cu strat, tuşă cu tuşă pentru a răspunde incertitudinii ce a planat dintotdeauna asupra tablourilor sale. *Pânza goală*, aşa cum poartă titlul primul capitol aduce o stare de liniște firească întrucât „natura își amestecase culorile, dar nu le întinsese încă pe pânză”[2]. Încă de la început, scriitoarea își propune să surprindă cititorul: titlul romanului face referire la un tablou pictat nu de Munch, ci de un predecesor de-al său, Hans Heyerdahl, pictor realist norvegian, cunoștință făcută deja tot printr-o lucrare vizuală, *Fetița de pe plajă,* aleasă pentru prima copertă.

Strategia funcționează ca prag de trecere imediată și subtilă către plasarea acțiunii în Kristiania, locul unde acesta s-a stabilit definitiv, și în Asgarstrand, punct strategic pentru toți iubitorii de peisagistică. Reperul spațial, încărcat de culori felurite mii, are să devină în scurt timp o ciudățenie, un loc ingrat, rezervat excentricilor, un interior al contrastelor: „Dacă pentru mama Hans Heyerdahl era Dumnezeu coborât pe pământ, atunci Păcătosul era diavolul întruchipat”[3]. Lucrurile interzise, precum tablourile vulgare afișate fără reținere, situații bizare, atmosfere cețoase ale fiordului, pâcluri de copaci argintii creionează deja peisajul într-o aură mistică. Se sustrage comunului și primul contact dintre cei doi, Johanne și Munch, odată cu surprinderea ei la furat de fragi în propria curte și invitarea micuței musafire nepoftite în propriul atelier: „Asemenea unor înotători care-și trag sufletul la soare, stăteau sprijinite de peretele unei magazii vopsite în vișiniu-atelierul lui temporar. Tablourile mă chemau cu atâta putere, că n-am putut să nu le privesc”[4]. Johanne, vădit atrasă de omul care *cioplea imagini în aer cu mâinile,* primește cu încântare propunerea lui, de a reveni a doua zi și de a picta, bucurie dublată de o alta, căci tocmai primise o slujbă de a fi fată în casă la amiralul Ihlen. Culegătoarea de fragi caută să-i fie în preajmă pentru a învăța abecedarul picturii și pentru a se simți liberă, suficient de liberă cât să dea frâu imaginației și să scape de zboruri frânte. Pictura va fi liantul prieteniei celor două fete și tot ea va alunga exigențele și diferențele dintre stăpâni și servitori. Ambele poartă în spate o poveste: Johanne este protagonista operei lui Heyerdahl, Tullik, muza lui Munch: „Nu știa ce să creadă despre această făptură cu părul de foc: era încântat, atras de ea în mod inexplicabil, ca de o creatură mitică, o sirenă sau o nimfă”[5]. Povestea de dragoste se scaldă în tonuri și nuanțe, asemenea vieții, de la roșu cuminte, la cel aprins, apoi la stacojiu și rubiniu, întrucât se știe, tablourile sunt însăși *viața*. Alegerea subiectivizată a culorii *roșu* motivează predispunerea afectivă, motiv reiterat în nuanțele regăsite în elemntele terestre, aeriene, transformându-se de la o simplă culoare cu valoare estetică, la instrument de cântărire a tensiunii psihologice. Interpretările deschise de influența cromatică roșiatică se pot circumscrie unui singur subiect de interes al romanului, cumulând sesizabile observații care redau percepția particulară asupra lumii: *părul ca flacăra, întunericul roșiatic, gura vișinie, pietricică roșcată, sângerare spirituală*. Stridența cromatică e transpusă în fondul lexical și

[1]Ioana Tătăruşanu, Fata cu fragi. Lumină. Întuneric. Şi câte o nuanţă, în *Alecart*, nr. 19/2017.
[2] Lisa Strømme, *Fata cu fragi*, Traducere din limba engleză și note de Irina Bojin, Humanitas Fiction, 2017, p. 11.
[3]*Ibidem*, p. 13.
[4]*Ibidem*, p. 18.
[5]*Ibidem*, p. 73.

o lectură vizuală atentă scoate în relief o serie de puncte comune cu opera lui Goya sau Gaugain. Tablourile întrupează, încet și sigur, suferințele interioare ale autorilor damnați.

Paginile romanului se înfățișează asemenea unei galerii deschise publicului iubitor de artă. Unele tablouri, descrise prin ochii lui Johanne, stârnesc curiozitatea cititorului de a le descoperi și înțelege, parcurs vizual și cultural impus de personajul-narator. În spațiul perceptiv al literaturii și picturii tabloul devine un obiect al cunoașterii, și reprezentările verbale prind viață odată cu lecturarea imaginilor, ajungându-se la o imaginație creatoare: „Expresia orală sau acustică ce pune în joc vocea emițătoare este cuplată cu urechea-receptoare, tot așa cum expresia scrisă sau grafică, ce cuplează mâna care scrie și ochiul care citește, face apel la receptarea vizuală a actului lecturii”[6]. Privilegiul de a-l face părtaș pe cititor la descriere este un indiciu clar de a demonstra influența artelor vizuale asupra imaginației și relaționarea lor. Inserarea unui fragment ekphrastic în narativ, adică descrierea verbală a unei imagini ce redă o pictură, are ca efect imediat evocarea pe plan mental a acesteia și dovada unei dispoziții vizuale.

Munch nu era atras de frumusețea ideală a clasicilor şi, plecând de la acest fundament, urmărește o eliberare de convenționalism, adoptând în tablourile sale un aer melancolic, nostalgic, greu, chiar bolnăvicios. Prima descriere consistentă poartă caracteristicile picturii *Anxietate*, definitivată în 1984, piesă componentă a grupului *Friza vieții* alături de *Disperare* (1982), *Melancolie* (1892-1983), *Gelozie* (1894-1895) și *Strigătul* (1893). Textul este împânzit de astfel de descrieri de opere de artă, de natură ekphrastică, menite a oferi un statut aparte scriiturii și de a sublinia legătura intimă între literatură și pictură. Rolul acestora devine esențial. Discursul prezintă imagini care vor fi recunoscute, individualizate grație tablourilor deja existente ale lui Munch: „Ispitită la rândul meu, simțeam cum încep să uit de regulile pe care mi le impusese mama. Mă atrăgea mai ales un tablou reprezentând o stradă plină de lume la apusul soarelui. Oamenii se năpusteau spre spre mine, gata-gata să iasă din tablou, cu frica întipărită pe fețe, cu ochii ieșiți din orbite, uluiți și speriați. În puhoiul de chipuri, o siluetă stătea în mijlocul drumului, cu spatele la privitor, o siluetă întunecată, subțire. Silueta stingheră înfrunta venirea inevitabilă a nopții, o accepta ca pe un fapt iminent. Să fi fost Munch silueta aceea? Oare așa se vedea pe sine însuși?”[7]. Acest tablou, *Anxietate*, nu potențează realismul, nu sugerează o atmosferă, însă exprimă o stare de spirit ambiguă, nedefinită, și, cel mai important o presiune psihologică. Sensul lui va fi clarificat pe parcurs, odată cu înaintarea în acțiune, semnificațiile se devoalează. Decodarea acestei realități personale scoate la iveală un adevăr, problemele de sănătate cu care s-a confruntat pictorul în viața personală și pe care autoarea nu le-a evitat. De asemenea, stările de depresie, de decădere psihică survenite în urma unor situații nefericite din familie[8] au fost alese de Lisa Strømme și uzitate drept episoade-cheie în însăilarea subiectului romanesc. Firea solitară a acestuia se transpune în picturi. Cititorul se va trezi în tumultul și iureșul stărilor interioare bruște ale personajelor picturii, prezentat prin ochii lui Johanne, o voce pitită a autoarei, uimită de spectacolul ființei umane în pragul disperării. Imagini recurente ale aceluiași subiect vor fi inserate în roman și urmăresc o explicitare a faptelor unui om singur, trist, care va găsi înțelegere și mângâiere doar în lumea picturii. Munch a fost preocupat să transpună în operele sale relațiile interumane, să găsească o soluție estetică salvatoare, să probeze teorii asemenea lui Goethe[9]. Observațiile micuței Johanne fixează aceeași teamă, groază nemărturisite, o frică de ceva care întunecă fețele siluetelor abia schițate în tablou. Una singură se sustrage puhoiului, pare a fi a pictorului însuși, resemnat, acceptă destinul. Interogațiile finale dezvoltă o relație de interacțiune între descriptor și descriptar. Acest pasaj descriptiv generează interpretări. Perspectiva narativă homodiegetică aparține fetiței, spectrul vizual înregistrând reacții spontane odată cu apropierea de pictură, cu privirea lui îndeaproape. Intenționat

[6] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, p. 39.
[7] *Ibidem*, p. 76.
[8] Mama și sora au decedat din cauza tuberculozei, o alta a fost internată într-o instituție de boli mintale, un frate a murit de pneumonie. Informații preluate de pe https://coltulcultural.wordpress.com/2015/07/31/edvard-munch-destainurile-pictate-ale-unui-suflet-chinuit.
[9] Udo Kultermann, *Istoria. Istoria artei.Evoluția unei științe*, vol.I, Traducere de Gheorghe Szekely, prefață de acad. Virgil Vătășianu, Editura Meridiane, București, 1977.

nu este numit tabloul şi nici descrierea nu este în filigran, pentru a nu-i ştirbi frumuseţea şi aerul mistic. O consecinţă imediată a acestei descrieri ekphrastice rezidă în sporirea interesului lectorului faţă de pictorul norvegian şi disponibilitatea acestuia de a răsfoi un album de pictură. Trimiterea indirectă la sursă susţine perspectiva relaţionării cu destinatarul. Funcţia ornamentală şi simbolică a descrierii, într-o continuă armonizare cu naraţiunea în ţesătura romanescă, a fost subliniată de Philippe Hamon, cu precizarea că cele două componente colaborează: „De plus, description et narration, qu'il peut-être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement-ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types-comme deux types complémentaires à construire théoriquement; ou comme tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites"[10]. Plimbatul receptorului/privitorului de la un spaţiu la altul este un principiu fundamental ca acesta să înţeleagă şi să descifreze opera de artă. Descriptarul, adică Johanne, îşi asumă acest rol, înregistrând note simple, dar sensibile asupra lucrării, dat fiind că nu deţine cunoştinţe temeinice în domeniu. Scriitoarea urmăreşte surprinderea reacţiilor naturale, modalitate subtilă de conturare a portretului pictorului. De asemenea, tabloul prin ochii unui copil poate fi o variantă de confirmare a acurateţii stilului pictural şi de a întrevedea o dimensiune sensibilă. Pasajul ekphrastic provoacă o impresie puternică protagonistei, intimitând-o, slăbiciune care nu îi întrerupe observaţia analitică. Întrebările din finalul descrierii sunt o confirmare a obţinerii unor răspunsuri, curiozitate infantilă ce o va mobiliza în întemeierea unei relaţii de prietenie cu autorul tabloului. Pentru a afla cine este *omul* Edvard Munch şi cine este *pictorul*, autorul capodoperelor, cititorul trebuie să accepte invitaţia lui Johanne, fetiţa iubitoare de frumos şi de adevăr: „…arta «vorbeşte» celui care învaţă să o asculte; arta emoţionează în măsura în care receptorul are gradul de instrucţie necesar pentru a o înţelege şi pentru a fi emoţionat"[11]. Dimensiunea vizuală, inserată în discursul personajelor nu funcţionează doar ca o pauză descriptivă ce întrerupe firul acţiunii. Ea susţine caracterul interdisciplinar al romanului. Construit sub forma unui ekphrasis întins, în sensul că inserţiile ekphrastice sunt osatura subiectului narativ, impresia persuasivă şi afectivă rămân reperele de bază. Romanul porneşte de la universul pictural al unor tablouri reale şi dezvoltă scene potrivite acestor reprezentări picturale. Intenţia de a găsi un ton armonic al picturii, criteriu constituit şi aşteptat de Goethe, va găsi în cele din urmă un posibil răspuns, alternativă la problemele vieţii cotidiene, după ce se va fi trecut de galeria de emoţii.

BIBLIOGRAPHY

Berger, René, *Artă şi comunicare*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976.
Hamon, Phillipe, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993.
Strømme, Lisa, *Fata cu fragi*, Traducere din limba engleză şi note de Irina Bojin, Editura Humanitas Fiction, 2017.
Tătăruşanu, Ioana, Fata cu fragi. Lumină. Întuneric. Şi câte o nuanţă, în *Alecart*, nr. 19/2017.
Udo Kultermann, *Istoria. Istoria artei. Evoluţia unei ştiinţe*, vol. I, Traducere de Gheorghe Szekely, prefaţă de acad. Virgil Vătăşianu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, traducere de Muguraş Constantinescu, ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iaşi.
https://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-munch.php#munchXXVI.
https://coltulcultural.wordpress.com/2015/07/31/edvard-munch-destainurile-pictate-ale-unui-suflet-chinuit.

[10] Phillipe Hamon, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993, p. 91.
[11] René Berger, *Artă şi comunicare*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 136.

ALEXANDRU MACEDONSKI AND THE DOCTRINARIAN SYMBOLISM

Livia Buzilă
PhD Student, UMFST Târgu-Mureș

Abstract: Alexandru Macedonski played a key role in so called ,,the birth of modernism''. First of all, he was the main representative of Roumanian symbolist movement, and through his articles he was a fervent theoritician of this new literary movement. Although we can't say he was a symbolist poet, Macedonski accomplishes a fusion of tradition and modernity, being the one who sets the basic principles of Roumanian Simbolism. The main articles treated in this paper, that are related to symbolism, are: ''About the logic of poetry'', ''About poem'',''The poetry of future'', ''About poetry'', ''Symbolism'', ''The senses in poetry'', ''On the verge of the century'', and not least, his conference entitled ''Literary movement in the past ten years''.

Keywords: Symbolism, theoretician, modernity, Poetics, innovation

Putem spune că Alexandru Macedonski este pentru simbolismul românesc ceea ce a fost și Charles Baudelaire pentru cel francez: un precursor. Macedonski a fost primul, la noi, care a vorbit despre simbolism, însă nu îi putem reduce opera la acest curent. Datorită lui Macedonski, cel puțin în faza de pionerat, a teoretizărilor și experimentărilor, simbolismul este sincron cu cel francez, el dinamizând, putem spune, climatul nostru poetic de la sfârșit de secol. Având în vedere acestea, putem fi de acord cu afirmația lui Mircea Scarlat potrivit căreia putem ,,să-l așezăm la originea tendinței ce va duce la apariția celor mai mari poeți români ai acestui secol. (...) Cristalizarea unui nou criteriu al poeticului s-a realizat mai întâi în teoria, nu în practica poetică, aceasta din urmă fiind mai conservatoare.''[1] Macedonski a fost ,,inițiatorul versului liber înainte de Kahn și Laforgue, cu poezia *Hinov* (1879), și teoreticianul muzicii înainte de René Ghil, în articolul *Despre logica poeziei* (1880).''[2] El a urmărit să creeze o nouă școală de poezie, întemeind în acest sens revista *Literatorul* (20 ianuarie 1880 la București) și faimosul cenaclu al acesteia. Această revistă este considerată prima revistă simbolistă românească datorită faptului că în paginile ei promovează conceptul de poezie modernă, teoretizează simbolismul și promovează poezii ale celor care vor fi considerați de către critica literară ca aparținând (cel puțin într-o anumită perioadă a creației lor) curentului simbolist. Revista intră în polemică cu alte publicații care dominau viața literară în epocă, precum *Junimea* și *Convorbiri literare.*

Fondarea ,,Literatorului'' în 1880, revistele pe care discipolii lui Macedonski le-au scos ulterior (,,Duminica'', ,,Revista modernă'', Viața nouă'') și în special serile literare pe care Macedonski le prezida ca un rege, de două ori pe săptămână, fie în locuința lui, fie la cafeneaua Fialkovski, au avut un rol decisiv în ,,consolidarea relațiilor de ordin practic, absolut indispensabile cristalizării unui curent literar.''[3] De la început, ,,Literatorul'' s-a situat în opoziție față de ,,Convorbiri literare'' și ,,Junimea'' care, după părerea lui Macedonski, ,,acaparaseră fără o justificare obiectivă pozițiile culturale cele mai însemnate ale epocii.''[4] După disputa cu Eminescu, Macedonski încearcă voluptatea persecuției (el chiar și-o cultivă, aceasta sporindu-i aura superiorității) și se simte singur în mijlocul ostilității generale.

---

[1] Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești, Vol.II*, Editura Minerva, București, 1984, p.210.
[2] *Macedonski-Bacovia, Simbolismul românesc - Ed. A 2-a, rev.,* Antologie comentată. Alcătuită de Florea Firan, Scrisul românesc Fundația - Editura, Craiova, 2016, p.6.
[3] Zina Molcuț, *Simbolismul European*. *Vol.II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983, p.422.
[4] *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979, p.528.

Afinitatea lui Macedonski pentru poezia franceză a condus la preferința pentru poezia nouă, evidentă atât în scrierile cu aspect programatic ale lui, cât și în creațiile literare propriu-zise, ,,însă resortul primordial al căutărilor și experimentelor macedonskiene constă în intenția de a crea *altfel* decât până la el, de a inova substanța și expresia lirismului românesc.''[5] Faimosul cenaclu al ,,Literatorului'' a reunit generații de poeți formați la ,,școala'' lui Macedonski, printre care: Ștefan Petică, Al. Obedenaru, E.Sperantia, M. Cruceanu, C.I. Săvescu, D. Karnabatt etc.[6]

Primele afirmări simboliste în literatura noastră i se datorează lui Macedonski, deși puțină parte din poezia lui poate fi considerată simbolistă, și chiar în aceasta predomină elementele romantice și parnasiene: ,,De formație inițial pașoptistă și romantică, Macedonski descoperă succesiv naturalismul, parnasianismul și simbolismul, printr-un proces firesc, inevitabil, de creștere. El este atras de noutatea acestor formule, pe care începe să le cultive, să le experimenteze.''[7] Începând cu Macedonski, poeții care erau considerați moderni pe la 1900, ,,acordau teoretizării actului poetic o importanță echivalentă creării poeziei înseși.''[8]

Legat de încadrarea lui Macedonski în curentul simbolist, trebuie făcute anumite precizări. Alexandu Macedonski, deși pentru o scurtă perioadă, s-a proclamat singur și cu ostentație ,,simbolist''. N. Davidescu a reacționat împotriva acestei etichetări, afirmând că poezia lui Macedonski nu se încadrează curentului simbolist. Adrian Marino consideră că ,,exagerarea s-a produs de ambele părți, neomițând nici faptul că istoria literară a căzut victima unei confuzii între unele aspecte teoretice ale ‹‹esteticii›› macedonskiene și conținutul efectiv al operei sale.(...) S-a dedus din cele câteva texte cu caracter de manifest simbolist ale lui Macedonski (...) că *întreaga* sa poezie , sau cea mai mare parte din ea, ori măcar aspectele sale cele mai viabile și caracteristice ar fi și ele, implicit, simboliste.''[9] Alexandru Macedonski a fost simbolist doar în puține aspecte ale operei sale. Iar E. Lovinescu e de părere că poezia macedonskiană ,,a fost integrată în simbolism, deși prin esență nu e în legătură cu simbolismul, întrucît nu găsim în ea nici una din marile teme muzicale ale sufletului omenesc: nici dragostea, nici moartea, nici vreo aspirație mistică.''[10] Astfel încât, Lovinescu încadrează poezia lui Macedonski la cea parnasiană, datorită naturii plastice a acesteia și a faptului că muzicalitatea acesteia este una exterioară și multe din metodele simboliste, Macedonski le aplică mecanic. De asemenea, lirismul lui nu coboară în inconștient, ci rămâne la stadiul de senzație. Toate aceste inconsecvențe au fost fecunde în devenirea ulterioară a poeziei noastre.

Teoreticianul

,,Activitatea de teoretician al literaturii a lui Macedonski începe încă în 1878''[11] când susține o conferință cu titlul *Mișcarea literaturii în cei din urmă zece ani* la ,,Ateneul Român''. Macedonski recunoaște că tânăra generație este una de tranziție, de aceea nu se poate compara cu marea pleiadă a poeților de la 1848: ,,Și cum mi-aș fi putut și mi-aș putea pune asemenea întrebări, într-o epocă de tranziție literară?''[12] Macedonski recunoaște meritul înaintașilor, însă nu se cramponează în ei ci optază pentru o direcție nouă în poezie, după cum vom observa în celelalte articole pe care le vom dezbate. Încă din această conferință se poate surprinde spiritul optimist pe care îl are în ceea ce privește direcția înspre care tinde noua generație: ,,Este foarte bine să nu ne mulțumim cu ceea ce avem și să tindem la mai mult; dar este foarte rău să zicem că nu avem nimic; căci, chiar când nu vom avea mult, tot vom avea ceva...''[13] Critica lui Macedonski nu este antieminesciană, ci e îndreptată mai ales împotriva poeziei posteminesciene: ,,...în poezie s-a început a se rupe cu învechitele tradițiuni ale poeziei intime și personale, ale acelei poezii de dor și

[5]Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Editura AULA, Brașov, 2005, p.258.
[6]*Cf.* Macedonski-Bacovia
[7]Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru literatură, București, 1967, p.407.
[8]Mircea Scarlat, *op.cit.*, p.209.
[9]Adrian Marino, *op.cit.*, pp.405-406.
[10]E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. Vol.II*, Editura Minerva, București, 1981, p.198.
[11]Iulian Boldea, *op.cit.*, p.258.
[12]Alexandru Macedonski, *Opere, III. Publicistică (Literatorul.1880-1919)*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, Editura Fundației pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic. București, 2004, p.123.
[13]Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.149.

jale, în care psalmodiau necurmat şi pe aceeaşi coardă dureri reale sau imaginare. Acest gen de poezie tinde să dispară şi trebuie să dispară.''[14]

Macedonski a animat discuţiile literare ale epocii sale deschise spre modernitate. El a fost primul care a dezvoltat teoria simbolismului şi a avut unele poziţii inovatoare legate de direcţia înspre care se îndreaptă noua poezie în articole ca *Despre logica poeziei* (1880), *Poezia viitorului* (1892), *Despre poezie* (1895), *Simbolismul* (1895), *Simţurile poeziei*(1885), *În pragul secolului* (1889) etc. În continuare, vom încerca să creionăm un studiu critic al acestor articole pentru a vedea ce impact au avut asupra dezvoltării ulterioare a poeziei. Însă, trebuie să privim holistic întreaga dezvoltare a concepţiei macedonskiene şi să nu îl vedem doar ca pe teoreticianul ,,modernist'' care a dezvoltate anumite teorii sau manifeste simboliste. După cum afirma Adrian Marino, în problemele cheie precum ,,specificul creaţiei, definiţia artei şi a frumosului, elementele poeziei, funcţiile operei de artă etc. (...) soluţia adoptată în mod constant de Macedonski este în mod predominant romantică''[15], iar în opera sa există multe contradicţii.

Înainte de a începe demersul critic, trebuie menţionat că de multe ori Macedonski se contrazice de la articol la articol. Autodidact, Macedonski lansează teorii fără ,,obligatoria procedare sistematică. (...) Cu greu poate fi imaginat un exerciţiu mai inutil decât acela de a citi literar textele macedonskiene şi de a face un credit egal tuturor afirmaţiilor. Am ajunge să credem că poetul nutrea o egală simpatie pentru romantismul paşoptist, pentru paşoptism, pentru naturalism, simbolism, instrumentalism, parnasianism şi clasicism.''[16] Lidia Bote a scos în evidenţă această instabilitate/labilitate a lui Macedonski: ,,Cu atitudini aparent ferme şi chiar profetice, poetul, care era în fond un precursor destul de instabil şi irascibil, este gata mereu să se desolidarizeze de principiile lansate, atunci când ele încep să ducă la exagerări, sau, mai ales, când sunt afirmate prea ostentativ de alţii, scăpându-i în felul acesta direcţia mişcării.''[17] În continuare, nu vom pune accent decât pe articolele şi teoriile referitoare la subiectul care ne interesează, în speţă simbolismul, amintind doar în treacăt pe cele referitoare la romantism sau alte curente. După cum afirma Adrian Marino, ,,a reduce pe Macedonski cu orice preţ la unitate înseamnă a nu-l înţelege, a-l falsifica. Poetul se naşte şi moare cu vocaţia sfâşierii interioare iremediabile.''[18]

Macedonski preferă poezia nouă, născută dintr-o expresie modernă a lirismului, iar contribuţiilor sale teoretice şi creaţiei literare propriu-zise, trebuie să le fie recunoscute meritele: ,,Antijunimist, antifilistin şi antimonarhic, Macedonski, ca poet şi şef de şcoală, are câteva intuiţii teoretice ce vor contribui la modernizarea limbajului poeziei româneşti. ''[19] În *Poezia viitorului* (*Literatorul*, 1892), Macedonski simpatizează cu teoriile ,,instrumentaliste'' ale lui René Ghil şi lansează, în prelungirea lor, un adevărat manifest simbolist: ,,Rolul de căpetenie, în poezia modernă, îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism. (...) simbolismul, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe.''[20] El afirmă că simbolismul procedează precum natura, care, pentru a ne sugera idei, le caută corespondentul în imagini, iar pe acestea le transformă în cugetări. Instrumentalismul face acelaşi lucru, doar că ,,sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginelor. (...) Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagină, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii.''[21] El recunoaşte meritul unor artişti ,,de geniu'' ca Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Péladan şi Moreas, care, prin opera lor, impun liricii noi căi. În acest articol, Macedonski îi ironizează pe cititorii care receptează cu comoditate poezia şi scoate în evidenţă antiteza care funcţionează în plan estetic şi nu social între ,,burghezimea sufletelor'' şi ,,aristocraţia în arte''. El susţine în acest articol, limbajul aluziv, în locul celui conceptual. Fără discuţie că, în această perioadă, Macedonski se consideră, şi chiar este,

[14]*Ibidem,* pp.126,127.
[15] Adrian Marino, *op.cit.*, p.568.
[16] Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp.49,50.
[17]Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p.83.
[18]Adrian Marino, *op.cit.*, p.134.
[19]Iulian Boldea, *op.cit.*, 251.
[20] Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.83.
[21]*Ibidem,* pp.83,84.

îndrumătorul noului curent literar, erijându-se în purtătorul lui de cuvânt, prin polemicile, precizările și articolele publicate.

În articolul *Despre poezie,* Macedonski face distincția dintre cugetare și poezie: ,,Poezia e datoare să deștepte cugetarea, ci nu să devină ea însăși cugetare.''[22] Aici, Macedonski scoate în evidență rolul imaginației și al simțurilor, transfigurând cugetarea prin imagini - simbol și cu el programul esențial al simbolismului și încearcă să impună imaginarul în locul cugetării: ,,A fi poet este a simți. Reprezentarea acestei simțiri prin un mod de exprimare special, - acel al imaginei, al coloarei și al armoniei, - este singura și adevărata poezie.''[23] El vede în poezie o manifestare preponderent senzorială și propune o ,,atitudine antiintelectualistă în poezie, îndreptată, în fond, împotriva poeziei didactice și discursive, de felul celei practicare de neoclasicii pe care îi ridiculiza cu alt prilej.''[24] El vede în senzorialitate aliatul cel mai puternic al imaginației, împotriva tradiționalei ,,cugetări''. După cum remarca Mircea Scarlat, „tributar esteticii romantice, poetul așeza la baza actului poetic starea de excepție, anormalitatea sistemului senzorial.''[25]

Macedonski pledează împotriva raționalismului în poezie, afirmând în articolul *Despre logica poeziei* că ,,...logica poeziei este (...), nelogică într-un mod sublim. (...) logica poeziei este ne-logică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul.''[26] Prin argumente logice, Macedonski conchide că Dumnezeirea este Neînțelesul, ,,Neînțelesul este absurdul, și prin urmare, Dumnezeirea fiind Neînțelesul și Neînțelesul Absurdul, am răspuns la întrebare că Dumnezeirea este o absurditate sublimă. (...) Poezia, prin urmare, este o scânteie a Divinității'' [27] , neputând fi, deci, redusă la expresia rațională. De aceea simbolismul optează pentru imprecizie, muzical, pentru nuanțe și pentru clar-obscur. Critica nu trebuie, după părerea lui Macedonski, să strivească între tâmplele strâmte ale logicii ,,divinul zbor al poeziei''(55). Poeziei îi este permis orice. Logica în poezie constă în cea mai mare măsură în deducții. Un poet adevărat trebuie să fie deplin stăpân peste limbă, iar ,,scara alfabetică (...), constituie o adevărată scară muzicală și arta versurilor nu e nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicei.''[28] Ideile formulate de Macedonski în acest articol le devansează și le anticipează pe cele ale lui Mallarmé și Verlaine. După cum nota Zina Molcuț, ,,abia în 1966, Jean Cohen în *Structure du langage poétique*, decretează ca lege a dezvoltării limbajului poetic tocmai distanțarea acestuia de codul limbajului comun, precizând că ‹‹istoria poeziei apare ca un *écart* care înaintează mereu mărindu-se›› și că ‹‹absurditatea›› trebuie considerată ca ‹‹drumul ineluctabil prin care trebuie să treacă poetul›› și nu ca ‹‹un *parti pris*››''.[29] Prin raportare la proză, în poezie devine o calitate tocmai ceea ce nu este logic. Macedonski a contribuit aici, și nu numai, la fundamentarea conceperii poziei ca univers autonom.

În articolul *În pragul secolului* , Macedonski vede necesitatea părăsirii formelor pe care naturalismul le-a impus, deși recunoaște meritele unor capodopere pe care acesta le-a produs ,,prin care unii reprezentanți ai săi vor rămâne nemuritori'' și consideră că discipolii, mai exact epigonii, au redus această literatură la o producție de banalități greoaie. Astfel încât, pentru a ieși din această situație, francezilor nu le rămânea decât să caute alte formule, un nou drum, să evoluaeze. Iar Macedonski afirmă cu mândrie că și el a luat parte la această mișcare de innoiri alături de scriitori ca Maeterlink, Rodenbach, Verhaeren și alții, mișcare provocată din Liège de revista ,,Wallonie'' la care și el a colaborat. În acest articol, Macedonski definește caracteristicile curentului simbolist: ,,...mișcare îndrăzneață, avântată spre ideal, (...) crearea unei limbi și a unor formule speciale [poeziei și artei], (...)deșteptarea de imagini, de senzații și cugetări, cu ajutorul formei; crearea de ritmuri noi, flexibilizarea și înavuțirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine și

[22] *Ibid.*, p.86.
[23] Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.87.
[24] Mircea Scarlat, *op.cit.*, p.217.
[25] *Ibidem, p.*253.
[26] *Ibid.*, p.56.
[27] *Ibid.*, p.p.50, 58.
[28] *Ibid.*, p.48.
[29] Zina Molcuț, *op.cit.*, p.432.

coloare, sigura poezie adevărată.[30] Față de ideile sale din 1880, Macedonski ajunge, în 1890, să accentueze rolul formei în literatură. El include noile observații în sistemul său estetic inițial, sistem care recunoaște armonia generală drept lege fundamentală a oricărei opere de artă: ,,Fondul nu există prin sine însuși, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l întocmește. (...) Asemenea este și cu ideea. Ea nu se poate manifesta decât ca formă. În afară de formă, ideea nici nu există.''[31] (*Fondul și forma*)

Despre poemă este un articol în care Macedonski remarcă efortul pe care un scriitor trebuie să îl depună cu atât mai mult cu cât literatura încă nu avea definite clar pozițiile estetice și structura: ,,Orice s-ar zice, sarcina unui scriitor este foarte grea într-o literatură în care principiile abia sunt schițate.''[32] El ridiculizează convenția epocii, care nu poate renunța la prejudecăți, taxând printr-o ironie tăioasă promovarea unor creații mediocre cu care este hranit publicul: ,,În literatura noastră mai cu seamă, a prins rădăcină mania de a se prezenta cititorilor câteva pagini de lamentațiuni, de *ah*, de *oh* și de *vai*, mai mult sau mai puțin nimerite, mai mult sau mai puțin vulgare, sub pomposul titlu de poemă.''[33] Macedonski îi dă drept exemplu pe Alfred de Musset și pe Shakespeare, singurii care s-au lăsat în voia geniului lor și care au întrevăzut adevăratele reguli ale poemei, care au reușit să pună în mișcare prin poemele lor toate pasiunile și toate sentimentele inimii. Aici Macedonski compară poemul cu inima și cu pasiunile care nu ascultă de reguli și nu fac planuri și cărora trebuie să le lași libertatea. În acest articol, Macedonski susține liricizarea pronunțată a poeziei, vorbind despre lirism și despre faptul că dezideratul poemei este de a se ridica până la lirism. Aceasta este ,,una din primele referiri românești la lirism; și este cu atât mai interesantă cu cât lirismul este privit ca un stadiu elevat al poeziei.''[34]

În articolul *Simțurile în poezie*, Macedonski analizează senzațiile, teoria corespondențelor pe latura audiției colorate și armonia imitativă. El consideră că poezia poate fi numită chiar o exagerare a simțurilor, iar poezia, artele și modul în care le valorizăm depinde exclusiv de ,,acuitatea simțuală, căci numai ea este creatoare în domeniul intelectual și opera va fi, ce va fi fost simțul ce i-a dat naștere. Cugetarea însăși nu este, nu ființează decât fiindcă avem posibilitatea de a percepe lumea externă, de a defini culoarea, forma și natura obiectelor prin diversitatea de senzațiuni pe care ele ni le transmit și de a stabili raporturi de diferențiere între dânsele.''[35] Imaginile transmise viu, ca formă și culoare, vor produce ,,o întipărire adâncă, vor da naștere unui produs intelectual puternic. Și ce se va întâmpla cu imaginea se va întâmpla și cu celelalte senzațiuni.''[36] Și încheie astfel: ,,Poezia este senzațiunea directă. Cugetarea nu este decât un produs al ei. Cuget, sunt om. Simt, sunt poet.''[37]

Estetica lui Macedonski este destul de imprecisă, în esență romantică, bazată pe noțiuni cheie/teme precum ,,geniu'', ,,frumos'', ,,inspirațiune'', poetul damnat, procedeul antitezei. ,,Pe un fond de continuitate literară net romantică, Macedonski grefează succesiv nuanțe noi, noi note, tot mai fine, prin ‹‹sincronizare›› cu evoluția conceptului modern de poezie, care va fi asimilat treptat, până la limita primejdiei alterării convingerilor sale instinctive, ireductibile.''[38] Macedonski este, în fond, un eclectic, după cum el însuși se proclamă (,,Ce m-a călăuzit (...)a fost eclectismul(...). Pentru mine ce este frumos, frumos rămâne, numească-se acest frumos *simbolism, modernism, prerafaelism* și orice cum alt.''[39]

BIBLIOGRAPHY

[30] Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.94.
[31] *Ibidem.*, p.81.
[32] *Ibid.*, p.60.
[33] Alexandru Macedonski, *op.cit.*, p.64.
[34] Mircea Scarlat, *op.cit.*, 218.
[35] *Ibidem*, p.90.
[36] *Ibid.*
[37] *Ibid.*
[38] Adrian Marino, *op.cit.*, p.568
[39] Lidia Bote, *op.cit.*, p.84.

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Editura AULA, Brașov, 2005

Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, Editura Pentru Literatură, București, 1966

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane. Vol.II*, Editura Minerva, București, 1981

Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru literatură, București, 1967

Molcuț, Zina, *Simbolismul European. Vol.II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983

Macedonski, Alexandru, *Opere, III. Publicistică (Literatorul. 1880-1919)*, Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Introducere de Eugen Simion, Editura Fundației pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic. București, 2004

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești, Vol.II*, Editura Minerva, București, 1984

Zamfir, Mihai, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972

Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979

Macedonski-Bacovia, Simbolismul românesc - Ed. A 2-a, rev., Antologie comentată. Alcătuită de Florea Firan, Scrisul românesc Fundația - Editura, Craiova, 2016

REPRESENTATIONS OF THE VEGETAL AND ANIMAL WORLD IN DIMITRIE ANGHEL'S POETRY

Livia Buzilă
PhD Student, UMFST Târgu-Mureş

Abstract: Dimitrie Anghel lived for a short period in Pariswhere he entered in the athmosphere of symbolists poets, compounding here many of the poetries that we foud in his first volume ''In the garden''. In his poetry, the human element is rarely found, and evend when we found it, it appears in a subjective note, just for reminding us about a short remembrence of someone beloved. The flowers are human symbols, having human atributes and feelings like sadness, melancholy, the regret of lost happiness,turmoil and suffering.

Keywords: symbols, flowers, correspondence, parfume

O etapă esențială în formarea lui Dimitrie Anghel a fost perioada cât a stat la Paris între 1893-1902, timp în care a frecventat mediile literare în care a luat contact cu literatura modernă. După cum afirma Zina Molcuț, ,,cel care nu avea aplicație spre studiul sistematic (n-a făcut decât 4 clase liceale) are avantajul de a frecventa mediile literare iradiind încă de apoteoza simbolismului, care-i dezvoltă gustul pentru lectura pasionată a tuturor poeților *en vogue*...''[1]

Părerile cu privire la curentele cărora îi aparțin poeziile lui Dimitrie Anghel sunt diverse. Sămănătoriștii, în frunte cu N. Iorga, i-au reproșat poetului că poeziile din volumul *În grădină* nu se raliază preceptelor semănătoriste (Anghel fiind un colaborator apropiat al revistei *Semănătorul*) și i-a reproșat poetului că ,,florile pe care le cânta erau ‹‹flori scumpe de oraș mare›› și că poeziile sale constituiau o ‹‹sfidare›› la adresa... țărănimii, a statului.''[2] Alți critici l-au blamat tocmai pentru că ar fi o expresie literară a ideologiei semănătoriste.[3]

George Călinescu consideră volumul *În grădină* ca fiind în mod indiscutabil un ecou al simbolismului: ,,Nu mai încape îndoială că elogiul florilor din *În grădină* de D. Anghel (1872-1914) e un ecou (prin Semain) al simbolismului mallarmean. Tema acestor poezii încărcate de descripții și încercări de afabulație este intrarea în extaz sub valul edenic al mirosurilor.''[4] După cum se știe, D. Anghel a stat o perioadă la Paris unde a pătruns în atmosfera poeților simboliști, compunând aici multe din poeziile care vor fi cuprinse în primul său volum, *În grădină*. Aici l-a cunoscut prima dată și pe Ștefan Octavian Iosif, alături de care a scos o culegere de traduceri din lirica lui Paul Verlaine.[5]

Deși i-a admirat pe simboliști, Dimitrie Anghel nu a adoptat tehnica artistică a acestui curent literar, mai exact, nu a aplicat în lirica lui procedeele formale ale simbolismului. În nici unul din volumele lui nu întâlnim versul liber sau sintaxa și topica dezorganizată. Din contră, întâlnim cu consecvență unitatea metrică (strofa clasică de patru sau mai multe versuri). În poeziile din volumul *În grădină*, întâlnim chiar versul alexandrin de 17 sau 18 silabe, conceput ca fiind secvențe ale unui singur poem.[6]

În special în volumul de poezii *În grădină*, Dimitrie Anghel explorează universul floral, versurile lui rămânând în principal în limitele acestei teme, peisajul natural fiind exploatat la

---

[1] Zina Molcuț, *Simbolismul European. Vol.II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983, p.461.
[2] Teodor Virgolici, *Dimitrie Anghel*, Editura Tineretului, București, 1966, p.38.
[3] *Ibidem.*
[4] G.Călinescu, *Istoria literaturii române-compendiu*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001, p.257.
[5] Cf. Teodor Virgolici, *op.cit.*, p.20-25.
[6] *Cf.* Șerban Cioculescu, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, Editura Minerva, București, 1983, p.p.55-57.

maxim. Corespondențele pe care le stabilește poetul nu sunt ascunse, ci majoritatea sunt dezlegate în finalul poeziilor. În poeziile sale ,,descifrăm ecouri din Mallarme, dar mai ales din Albert Semain''[7] (în volumul acestuia *Au Jardin de l'Infante*- în special în ceea ce privește nota duioasă, elegiacă). Putem afirma că Dimitrie Anghel nu a respectat codul estetic simbolist nici atunci când și-a ales florile despre care să vorbească. El nu a ales florile exotice, văzute cu imaginația în ținuturi îndepărtate ci a vorbit mai mult despre florile de câmpie, despre florile din grădinile autohtone (măgheranii, sulcina, iasomia, floarea-soarelui, gherghina, cicoarea, lăurusca, nalba, verbina, brândușa, somnoroasa, petunia, sînziana, lăcrămioara, siminocul, bujorul, stînjenelul, romanița). Totuși, el nu a omis nici florile întâlnite frecvent la ceilalți poeți simboliști precum crinul, trandafirul, crizantema, garoafa, narcisul. De asemenea, există o deosebire distinctă între modul în care poeții simboliști au reprezentat universul floral și modul în care Dimitrie Anghel a făcut-o. Șerban Cioculescu subliniază că deși Dimitrie Anghel ,,își află cele mai intime afinități'' cu Albert Semain și deși în versurile lui ,,rimează între ele verbele, substantivele sau adjectivele, cu platitudine voită'', după recomandările poetului francez, [8] viziunea lui Anghel asupra realității care o inspiră și sensibilitatea lui este diferită. ,,Spre deosebire de Albert Semain, care l-a înrăurit, în mod evident, poetul florilor se prezintă ‹‹fără morbiditate în structura sufletească››, n-a făcut niciodată concesie stărilor maladive, obsesiilor carnale, senzațiilor lascive.''[9]

În grădină:

Referitor la perioada franceză a lui Dimitrie Anghel, în opera sa este reînviată atmosfera parcurilor pariziene, pe care o asociază, ca o punte în timp, cu grădina copilăriei sale. ,,Fiecare trecere printr-un parc reprezintă nu un popas turistic, nu neapărat o reverie, ci un moment de meditație profundă și încordare creatoare. În *Luxemburh* sau în *Fontainebleu*, unde veneau să picteze în aer liber impresioniștii, poetul român rămânea ‹‹ în liniștea copacilor seculari ››, ‹‹ cu visurile și floarea poeziei ››, iar în vecinătatea busturilor gloriilor trecute își alunga *spleen-ul* recitându-le versurile sau așternând cu teamă, pe foaia albă, propriile fantezii.''[10] În poeziile lui se remarcă asimilarea poetică a unor tehnici din domeniul picturii, in special din cea impresionistă (impresioniștii sunt cei care, în picturile lor, valorifică la maxim lumina și culoarea, precum și contrastele, pentru a crea ,,tonuri surprinzătoare, capabile să declanșeze o percepere simultană.''[11])

În prima poezie din volumul *În grădină,* florile trezesc în sufletul poetului sentimente curate, senine, care înfrumusețează și însenin ează viața poetului: ,,miresme dulci de flori mă-mbată și m-alină''(*În grădină*)[12]. În preajma florilor plăpânde, gândul devine ,,iertător și bun''. La Anghel, ,,mirosul este numai un mijloc de a crea o lume în care efluviile de miresme înlocuiesc contururile, formele reale, producînd o stare de reverie, muzicală.''[13] Florile lui Anghel nu îndeamnă la sentimente violente sau morbide (cum se întâmplă în corespondențele altor simboliști între flori și alte lucruri asociate decadentismului). Corespondențele lui Anghel rămân în sfera pozitivă, de cele mai multe ori ele se asociază unor gânduri blânde. Dimitrie Anghel stabilește corespondențe între flori și stările sufletești: ,,trandafiri cu foi de ceară/ Trăiesc mîhnirile și plânge norocul zilelor de vară''(*În grădină*). În aceeași poezie apare iasomia care-i ,,sfioasă''(neprihănită, asociată cu melancolia); apar florile ,,de nalbă și flori de mărgărit'' care ,,rîd grămadă'', nalba semnificând aici puritate: „Ca nalba de curat eram odată'', iar garoafa roșie îi readuce în minte fantasma iubitei: ,,de-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet cu un strop de sânge''. Miresmele îi reînvie poetului amintiri dureroase, dar, după cum afirma Șerban Cioculescu, ele ,,nu au efectul pe care l-am putea denumi istoricește modernist, anume acela de a pregăti oniricul; dimpotrivă, la Anghel, ele sînt investite cu

[7] Teodor Vîrgolici, *op.cit.*,p.41.
[8]Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p.59.
[9] Teodor Vîrgolici, *op.cit.*,p.42.
[10]Dimitrie Anghel, *Versuri și proză*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Eugen Marinescu, Ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1989, p.XI.
[11]*Ibidem,* p.XI.
[12]Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată – Poezii și proză*, Postfață și bibliografie de Victor Atanasiu, Editura Minerva, București, 1983, p.7.
[13]D.Mincu, *Dimitrie Anghel*, în *Istoria literaturii române, vol. I (1900-1918)*, Editura Didactică și Pedagogică, 1960, p.167.

virtutea pozitivă de a pune în mișcare amintirile''[14]: ,,Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă:/ Parcă mi-arunc-o floare roșie o mînă albă de fantasmă,/ Și-un chip bălan lîng-o fereastră răsare-n fulger și se stînge''(*În grădină*). Elementul uman este prea puțin întâlnit în poezia lui, iar atunci când se ivește, apare într-o notă subiectivă, doar pentru a aminti în treacăt de ai săi sau de năluca vreunei iubite. Imaginile vizuale sunt foarte puternice,ele ajungând direct la sensibilitatea cititorului, iar peisajul natural este redat printr-o varietate de tonuri și nuanțe.

O lume fără flori este de neînchipuit pentru poet: ,,Slavă! căci trist-ar fi fost viața, și-ntunecat pe veci pământul,/ De n-ar fi fost măcar o floare, ce-am fi sădit noi pe morminte?/ Ce-ar fi cernut, în primăvară, cînd trece prin grădină vântul,/ Și eu ce dar ți-aș da azi ție ca să-ți aduci de mine-aminte?''(*Florile*). În aceste versuri, Dimitrie Anghel s-a folosit de procedee stilistice precum interogația și exclamația pentru a da tonus acestor versuri. În aceeași poezie, precum în majoritatea poeziilor lui, florile primesc atribute omenești. Ele se bucură, se întristează, suferă și mor după ce au trăit o viață asemeni oamenilor: ,,Florile-mi dezmiardă ochii''. Trandafirii sunt complexi, adunând în ei toată ,,sfiala (...)fecioarelor'', ,,jalea și netihna acelora ce-așteaptă mirii''; ,,mâhnirea unui suflet pe care îl ucide dorul''. Crinul este simbolul regal, împărat peste ,,mironosițe'':,,pe crin l-a miruit în frunte''; cicorile au primit ,,seninul strâns din privirea omenească''; romanițele ,,râsul fărîmat prin lume''; stânjenelul ,,se joacă''; ghințiana este ,,ca un rubin''.

Măgheranii sunt simbolul trecerii timpului, al degradării, metafora umilinței veștejirii, precum și a frumuseții ascunse tainice, care rămâne însă nedescoperită ,,fetele nu știu (...)/ că-n biata floare cenușie/ Ce se ascunde umilită. e-atât parfum și poezie.../Și măgheranii mor în taină cum au trăit întreaga viață...''(*Măgheranii*). Această poezie este un elogiu al ființelor slabe, fragile, care nu se remarcă în această viață, rămânând umile undeva la periferie, dar care, în modestia lor sunt capabile de mari gesturi de umanitate, dăruind tot ce au mai bun pentru a înfrumuseța și înnobila existența.

Florile sunt simboluri umane, înzestrate cu atribute omenești, cărora le sunt comune sentimente umane precum tristețea, melancolia, regretul fericirilor pierdute, zbuciumul și suferința. Crizantemele sunt cele din urmă flori, ele ,,mor (...) mîhnite, toamna, în casa cui n-a fost mireasă.../ Înc-un mănunchi, și câte visuri și primăveri- cîtă ruină!''; sau în alt loc: ,,triste flori de crizanteme''(*Crizanteme*). În aceeași poezie și brânduțele au aceeași soartă, fiind creat corespondențe între acestea și soarta oamenilor: ,,Norocu-ntîilor **brânduțe** (...)/ Cum s-a trecut, și cum trec toate pân' vine moartea să te cheme''. Alte flori ca floarea-soarelui au darul de a însenina viața: ,,și-i de ajuns într-o grădină/O floare ca să-nveselească un suflet singur ce visează''(*Floarea-soarelui*).

Mirosurile au un rol important în poezia lui Dimitrie Anghel. Parfumurile florilor îi provoacă sentimente complexe, ducând la idei și reprezentări cu sensuri largi. În poezia *După ploaie* ,,fiecare mireasmă aspiră să domine firea, să fie mai puternică decât celelalte, să-și afirme cu plenitudine numai esența ei, producându-se astfel o adevărată avalanșă de nuanțe, o alternanță amețitoare de senzații olfactive''[15], florile întrecându-se ,,care de care parcă să-nvingă ori să moară-n luptă''(busuiocul; crinii ,,vărsându-și boarea lor profană''; iasomia care trimite ,,un gând de pace''; ,,mândrele **verbine**'' trimit un ,,miros voluptos (...)/ Iar noaptea toată deodată miroase-a dragoste și-a moarte''dar și alte flori nemenționate pe nume, toată grădina cu ,,întunecatele-i miresme'').

După cum am mai menționat, florile lui Dimitrie Anghel sunt înzestrate cu atribute omenești. În poezia *Amiaza*, el descrie în special momentele triste ale agoniei lor, care asemenea oamenilor se sting înfrânte de suferință: ,,În straturi florile-s trudite: un crin din cînd în cînd se-ndoaie/ Și lung privește-n sus, să vadă: nu se purcede-un nor de ploaie?/ Dar întristat în ternă iarășiu își frînge trupul zvelt în două... ''. La fel se întâmplă și în poezia *Dureri ascunse* unde diverse flori sunt asemănate cu oamenii care ,,plâng în noapte'' sau ,,mor topite de uitare''; doi trandafiri cu o seară înainte visau, azi unul din el s-a ofilit: ,,Erau o floare roșie-acuma-s doar un prilej de amintiri/(...)/ Așa mor florile-n neștire, așa-și sting ochii buni lumina/ Și-n preajma vieței care râde,

[14]Șerban Cioculescu, *op.cit.*, p.72.
[15] Teodor Vîrgolici, *op.cit.*, p.47.

cine-ar gândi, privind grădina,/ Că sub surîsul ei s-ascunde o nentreruptă agonie!/ Cine-a-nțeles cît plâns ascunde sub ochi o dungă viorie?...'' Chiar și așa, aceste poezii în care este descrisă agonia florilor sau tristețile lor, nu ne transmit un sentiment de deprimare sau de resemnare în fața fatalității, ci mai degrabă o solidarizare sau compasiune cu cei care trebuie să înfrunte vitregiile vieții.

Elegia se naște și din învierea locurilor vizitate împreună cu iubita, precum în poezia *În Luxemburg.* Aici apar doar menționați porumbeii care se ,,roteau voioși din vreme-n vreme''.Copacii au aici rolul de spațiu protector „Pe sub copacii jilavi încă, roaiu copiii cu grămada''; ,,...platanii/ Sub umbra cărora voioase treceau eternele idile''. Câmpul cu iarbă stimulează dragostea protagoniștilor: ,,Cu **iarba** ne-a crescut amorul, și cade-acum cu ea sub coasă!''(*Dragoste*), toate elementele naturale care apar ocrotesc dragostea și o stimulează: ,,Miroasă iarba pătulită a **sinziană** și-a **sulcină**'', ,,sub paza unei **ferig**i''

În poezia *Farmec de noapte*, poetul își manifestă înclinația spre feerie, fiind profund impresionat în fața frumuseții și purității universului floral. Toată grădina apare învăluită în magie. Poetul nu îndrăznește să facă un pas pentru a nu strica farmecul ei, grădina apărând ca un adevărat eden pământesc. Sunt menționați trandafirii, nalba, ,,micșunelele bătute/[care] Par lacrimi mari de nestimată pe-un tort de catifea cusute''. Crengile se clatină în atmosfera semi obscură: ,,Nu mai cunoști de-s flori de umbră sau dacă-s flori adevărate''. Comuniunea care se stabilește între peisajul acesta mirific al grădinii în splendoarea nopții îi provoacă poetului senzații euforice, făcându-l să aspire către sublim: ,,Prin ochii cei mai duși de visuri, prin inima cea mai blajină,/ E-o dulce noapte alungată dintr-un serai, de vreo cadână,/ Un pas nu îndrăznesc, de teamă să nu rup farmecul uimirii (...)''. Victor Eftimiu l-a definit pe Dimitrie Anghel drept ,,Luchian al literaturii noastre'', iar dacă ,,florile din pânzele lui Luchian impresionează prin sublimă autenticitate, tot astfel și cele din poeziile lui Dimitrie Anghel se întrupează aidoma realității.''[16]

Vraja nopții are efectul stârnirii unei nemotivate triști cu preocupări filozofante. În poezia *Melancolie*, grădina este învăluită într-o notă de melancolie, nici un element nu disturbă liniștea și farmecul instalat, nici greierele nu cântă : ,,Grădina e-o poemă dulce și, vezi tu, vântul care tace,/ E ca o mînă adormită pe coarda ruptă-a unei lire''; poetul e trist, melancolic : ,,Azi prețuiesc tăcerea morții, veni-va altul poate-odată,/ Ca prin povești să te trezească spunîndu-ți vorba fermecată./ Eu sunt prea trist...''. Refugiindu-se în lumea vegetală, Dimitrie Anghel stabilește corespondențe intime între destinul florilor prinse într-un ciclu al morții și renașterii și propriul lui destin, între dramele care au loc în această lume și drama sa sufletească. ,,El se simte învins de melancolie, de mâhnire, asemenea grădinii din care dispar viața și frumusețea''.[17]

,,Cu toate melancoliile difuze din *În grădină*, poetul trece destul de lesne, de la conștiința unui soi de existență evanescentă, de pe alte tărâmuri, la adorarea păgână a pământului, dintr-un prisos de energie juvenilă''[18] ca în poezia *Liniște* unde ,,leandrul fraged din când în când arunc-o floare'', unde două flori se împreună iar ,,crinii albi pornesc pe drumuri feriți de orișice ispită''. Nota dominantă a acestei poezii este optimismul, setea de viață, născută în special în fața măreției naturii, a farmecului ei așa cum este descrisă în această poezie.

Dacă florile stârnesc amintirile prin mireasma lor, în ceea ce privește lumea animală, amintirile sunt comparate cu păsările care dorm: ,,albe neguri ce dorm (...)/Ca niște păsări uriașe ce dorm cu aripile-ntinse [...]...și-a negurilor albe cete,/ Din somn trezite deodată, ca niște păsări speriate/ Întins-au albele lor aripi și s-au pierdut în noaptea mută.'' (*Amintire*). Imaginea iubitei este una castă, tenta erotică fiind doar sugerată: ,,Și-mbrățișați alături plângeam, plângi blîndă, candidă vestală,/ Din lacrimi liniștea sporește, și-a fi tîrziu pricepi ce-nseamnă''(*Amintiri*). Amintirea iubitei moarte (,,ochii închiși nu mai visează) îi provoacă poetului melancolie, iar rememorarea acesteia este dureroasă și datorită inegalității simțite în pasiunea cu care s-a dăruit fiecare în relației: „Dar gura mea de foc în umbră a-ntîmpinat gura de gheață''.

---

[16]Dimitrie Anghel, *În grădină. Fantezii. Oglinda fermecată*, Ediție îngrijită, postfață, tabel cronologic, referințe critice de Teodor Vârgolici, Editura 100+1 Gramar, București, 1999, p.p.108,109.
[17] Teodor Vîrgolici, *op.cit.,* p.50.
[18] Șerban Cioculescu, *op.cit.*, p.77

Renașterea naturii sub soarele cald al primăverii transmite un sentiment optimist de seninătate și încântare. ,,Soseşte vântul peste ziduri, sătul de flori de câmp''.Apar florile de câmpie care comunică cu cele de grădină despre venirea primăverii, toate fiind mânate de sentimentul biruinței asupra vieții: ,,O primăvară toată vine în curcubeie fărâmate,/ Să spuie-nfrîngerile morții și biruințele vieții''. Crinul apare ca un fel de domnitor la al cărui semn celelalte flori se supun ca în fața unui ordin venit de la un rege: ,,Și la un semn ce-l face crinul, ca printr-un farmec, fiecare,/ Își scutură pe vânt o foaie - și vîntul pleacă din grădină,/ Cum a venit, plin de murmuri și de solii mirositoare''(*Schimb de veşti*) Alte flori ce apar în această poezie sunt: viorelele, lăcrămioarele, trandafirul, rugul, măcieșii. Rozele sunt o analogie la viața oamenilor: roza ,,cât de ușor se frânge''(*Fantezie*).

BIBLIOGRAPHY

Anghel, Dimitrie, *Oglinda fermecată – Poezii și proză*, Postfață și bibliografie de Victor Atanasiu, Editura Minerva, București, 1983.

Anghel, Dimitrie, *Versuri și proză*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Eugen Marinescu, Ediția a II-a, revăzută, Editura Albatros, București, 1989.

Anghel, Dimitrie, *În grădină. Fantezii. Oglinda fermecată*, Ediție îngrijită, postfață, tabel cronologic, referințe critice de Teodor Vârgolici, Editura 100+1 Gramar, București, 1999.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române-compendiu*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2001.

Cioculescu, Șerban, *Introducere în opera lui Dimitrie Anghel*, Editura Minerva, București, 1983.

Mincu, D., *Dimitrie Anghel*, în *Istoria literaturii române, vol. I (1900-1918)*, Editura Didactică și Pedagogică, 1960.

Virgolici, Teodor, *Dimitrie Anghel*, Editura Tineretului, București, 1966.

Molcuț, Zina, *Simbolismul European. Vol.II*, Studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983.

THE CHRONICLES OF NARNIA – TIME, SPACE AND THE OTHER WORLD

Liliana Bahnă
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: This article analyses C. S. Lewis' celebrated fairy-tale, The Chronicles of Narnia, from the perspective of the philosophical concepts of time and space. This literary interpretation is based on the clear distinction, as suggested by the text, between real and fictitious time and space, the latter getting a new dimension and value. In fact, this change from one time/space to another is meant to mark the progress from what is usually considered to be profane and common to what is perceived as sacred and extraordinary. Time and space, in their objective and subjective interplay, acquire a magic and mythic authenticity, which testifies the writer's Christian faith. Vacillating between two moments of great intensity – the birth and death of Narnia – these concepts, of time and space, show the transition from this world to the world beyond, revealing its profound symbolism.

Keywords: time, space, C. S. Lewis, fairy-tale, The Chronicles of Narnia, the other world.

Într-un eseu, intitulat *Despre poveşti* (*On Stories),* C.S. Lewis afirma despre sine că este „un om care a petrecut mai multe ore decât îşi mai poate aminti citind *romance*-uri şi care a primit de la ele poate mai multă plăcere decât ar trebui,"[1] descoperind, în acest mod particular, nu doar importanţa literaturii, ci a artei în general, care pare să se grefeze pe un imaginar ce tinde spre aflarea şi afirmarea adevărului, încercând „să prezinte ceea ce perspectivele înguste şi disperant de practice ale vieţii exclud."[2] Fără îndoială, această căutare neobosită a realului de dincolo de aparenţe este ceea ce l-a îndemnat pe Clive Staples Lewis (1898-1963), un respectabil profesor la două din cele mai prestigioase universităţi britanice, Oxford şi Cambridge, să se apuce nu doar de investigarea critică a basmului, printr-o serie de eseuri care vizează substanţa acestui gen, ci chiar să scrie el însuşi literatură *fantasy*. „Uneori basmele pot spune cel mai bine ce e de spus" (*Sometimes fairy stories may say best what's to be said*) afirmă scriitorul, datorită formei privilegiate pe care o pune la dispoziţie această specie a genului epic, constând într-o formulă narativă care se distinge, înainte de toate, prin concizie şi concentrare doar pe ceea ce este cu adevărat esenţial şi important în mesajul transmis. Întrebat cum anume a început să scrie propriile sale poveşti, C.S. Lewis a mărturisit că totul a pornit de la vizualizarea mentală a unor imagini care şi-au găsit expresia artistică cea mai adecvată în cea mai sobră formă a literaturii fantastice – basmul[3] deoarece, subliniază autorul, „basmul părea să fie Forma ideală pentru lucrurile pe care le aveam de spus."[4] Dar „lucrurile", pe care C.S. Lewis dorea să le comunice, depăşeau adesea sfera înţelegerii unui copil prin complexitatea şi profunzimea ideilor şi a referinţelor culturale şi religioase.[5] Iar

[1] C.S. Lewis, *Despre lumea aceasta şi despre alte lumi,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 30.
[2] Ibidem, p. 35.
[3] Cf. „Apoi a apărut Forma. Pe măsură ce aceste imagini se transformau în evenimente (adică deveneau o poveste), păreau să nu ceară nici intrigă amoroasă şi nici analiză psihologică profundă. Dar forma care exclude aceste lucruri este basmul. Iar în momentul în care m-am gândit la el m-am îndrăgostit de Forma însăşi: scurtimea ei, restricţiile severe pe care le impune descrierii, tradiţionalismul ei flexibil, ostilitatea ei rigidă faţă de orice fel de analiză, digresiune, reflecţii şi vorbărie goală. Eram acum înamorat de ea. Până şi vocabularul ei limitat mi s-a părut atractiv; aşa cum duritatea pietrei îi face plăcere sculptorului sau dificultatea sonetului îl incită pe poet" (ibidem, p. 82).
[4] Ibidem.
[5] „Prin urmare, eu am scris 'pentru copii' numai în sensul că am dat la o parte ceea ce am crezut că nu le va plăcea sau nu vor înţelege, nu în sensul că scriam nişte lucruri care intenţionam să fie mai prejos de atenţia adulţilor" (ibidem, p. 83).

imaginarul fantastic, prin instrumentele şi mijloacele sale, a oferit un cadru favorabil, o schemă în care teologia, filosofia şi mitologia se puteau întâlni dincolo de contextul dezbaterilor polemice.

Şi deşi fantasticul se defineşte ca fiind o artă a ambiguităţii,[6] el are totodată vocaţia cunoaşterii şi a desluşirii adevărului, a reprezentării simbolice în care metafora percutantă capătă mult râvnitul statut de Idee.

De asemenea, basmul are acces direct la misterul fiinţei şi al existenţei omeneşti, iar tematica sa o dovedeşte fără echivoc. Axat în principal pe un fantastic de sorginte metafizică, el face necontenit trimiteri spre registrul poetic şi spre căutarea mistică a binelui ce poate îmbrăca diverse forme de la cele mai concrete până la cele foarte abstracte.

Aşadar basmul, prin însăşi esenţa sa, pare conectat unei problematici ce gravitează necondiţionat în jurul Omului şi a destinului său, vizând permanenta sa confruntare cu forţe oculte şi periculoase – materializări ale unui rău intelectual sau etic – descriind încercările sale de a-şi transgresa limitele pentru o mai adâncă cunoaştere a lumii şi a sinelui. Basmul, centrat pe „elementul ascuns" – elementul K, cum spune C.S. Lewis, se configurează ca un univers al imaginilor arhetipale,[7] al dihotomiilor platonice în care lumea este doar un loc al aparenţelor, al formelor mereu în schimbare şi tocmai de aceea lipsite de realitate.

Basmul nu înseamnă neapărat, dorinţă de evadare într-un alt timp sau într-un alt spaţiu, la modul utopic, ca în literatura SF, de pildă, ci, aşa cum este el perceput de scriitorul englez, apare ca un dor după ceva nelămurit, ca o căutare a ceva inefabil şi, uneori, imposibil de definit cu exactitate în termeni obişnuiţi.[8] De aceea basmul, fie popular sau cult, este cu obstinaţie circumscris sferei mitopoetice, recursul la metaforă şi simbol constituindu-se într-o trăsătură de bază. Însuşi C.S. Lewis a fost de multe ori interpelat cum că poveştile sale sunt nişte alegorii prin care el a încercat să prezinte, într-o formă simplă, accesibilă, adevăruri religioase, alegoria, prin definiţie, pretându-se la expunerea unor lucruri abstracte – idei, concepte – cărora le împrumută o formă concretă.[9] Autorul a infirmat aceste alegaţii,[10] susţinând, totuşi, că prin alegorie înţelege „o creaţie (literară sau picturală) în care realităţi imateriale sunt reprezentate sub forma unor entităţi cu aparenţă fizică."[11] Extrem de justă este totuşi observaţia lui Colin Duriez, care afirmă că „genul literar de la care se revendică *Cronicile* nu este alegoricul, ci mai degrabă basmul", cu menţiunea, deosebit de importantă, că „este posibil firește, ca o povestire să conţină elemente alegorice,"[12] acestea găsindu-se într-un număr însemnat în *Cronicile din Narnia (The Chronicles of Narnia).* Indiferent de grila în care sunt citite sau abordate aceste poveşti, un lucru este cert, şi anume, că autorul a folosit acest procedeu literar cu scopul vădit de a crea o posibilitate de accedere spre orizontul infinit al lumii nevăzute, al tărâmului de dincolo, ca mister ce nu poate fi decriptat decât printr-o suită de metafore. Fantasticul alegoric, la care recurge C.S. Lewis, are întotdeauna în vedere, aşa cum chiar autorul

---

[6] V. Roger Caillois, *În inima fantasticului,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

[7] „În opinia lui Jung, basmul eliberează Arhetipuri care locuiesc în inconştientul colectiv, iar când citim un basm bun ne conformăm vechiului precept 'cunoaşte-te pe tine însuţi'" (C.S. Lewis, *Despre această lume şi despre alte lumi,* op. cit., p. 69).

[8] „Într-un anumit sens, un copil nu năzuieşte după tărâmul zânelor în acelaşi fel în care un băiat îşi doreşte să fie la sport eroul echipei de titulari […] Ar fi mult mai aproape de adevăr să spunem că lumea zânelor îi stârneşte dorul după un lucru pe care nici el nu-l cunoaşte. Îl agită şi îl tulbură (dar îl îmbogăţeşte apoi spiritual pentru toată viaţa) cu sentimentul vag al unui lucru de dincolo la care nu poate să ajungă, şi, departe de a face lumea reală mai searbădă şi mai goală, îi dă o nouă profunzime" (ibidem, p. 72).

[9] „Alegoria, ca figură de expresie, departe de a reprezenta baza şi obiectul unei lucrări […] este doar un accesoriu strecurat în trecere, servind la exprimarea unei gândiri şi ocupând un spaţiu redus. Ea constă într-o propoziţie cu dublu sens – un sens literal şi unul figurat aflate împreună – prin care este exprimată o gândire sub haina unei alte gândiri, capabilă să o facă mai sensibilă şi mai izbitoare decât dacă ar fi fost exprimată direct, fără nici o disimulare" (P. Fontanier, *Figurile limbajului,* op. cit., p. 93).

[10] „J.R.R. Tolkien, prietenul lui Lewis, a formulat critici cu privire la Cronicile Narniei pentru că i s-au părut prea puternic alegorizante. Dorind să infirme criticile în discuţie, Lewis a negat în mai multe rânduri că ar fi scris opere alegorice, argumentând că, în realitate, creaţia sa explorează ipoteticul"(Colin Duriez, *O călăuză prin Narnia şi prin întreaga operă a lui C.S. Lewis*, Editura Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2008, p. 87).

[11] Ibidem, p. 87.

[12] Ibid., p. 88.

sugerează, „o percepţie simbolică asupra realităţii,"[13] deoarece opera sa „îşi propune să înfăţişeze valorile umane fundamentale şi să prilejuiască întâlnirea cu învăţătura creştină cu privire la realitatea păcatului, a mântuirii, a vieţii veşnice, a judecăţii divine şi a harului."[14]

Prin urmare, Narnia devine proiecţia unei lumi cu o istorie şi geografie proprii, un *mundus* care are vocaţia sacralităţii, plasându-se direct sub oblăduirea unui Zeu protector şi infailibil. Lume posibilă[15] şi, deci, alternativă, Narnia se conturează ca feericul tărâm „de dincolo", un teritoriu mistic învestit cu realitate ontologică şi deci cu un destin unic.[16] Istoria Narniei, din clipa genezei – adevărat moment cosmogonic, când Aslan, leul-divinitate, creează lumea doar intonând o melodie: „Dacă-i ascultai cântecul, auzeai lucrurile pe care le crea; dacă te uitai în jur, le vedeai"[17] – până la sfârşitul său apocaliptic, relatat în ultimul volum al seriei şi intitulat semnificativ, *Ultima bătălie*, ilustrează de fapt apariţia şi dispariţia mai multor lumi care se succed una alteia, fiecare constituindu-se ca o secvenţă istoriografică (şi, bineînţeles, narativă) ce se desfăşoară în conformitate cu propriile sale coordonate spaţiale şi temporale. Practic, în *Cronicile din Narnia* se poate detecta ceea ce Lubomir Doležel numea "multiple worlds frame"[18], adică un univers structurat pe mai multe etaje, o lume care închide în sine, după modelul cutiilor chinezeşti, alte şi alte lumi. Dar nu într-o evoluţie sau curgere eternă. Viziunea creştină, căreia îi sunt tributare basmele lui C.S. Lewis, împiedică o astfel de percepţie asupra realităţii. Timpul nu este ciclic, ca în marile mituri, el nu cunoaşte „eterna reîntoarcere", a sfârşitului şi a începutului periodic. Concepţia asupra timpului, la C.S. Lewis, este cea valorizată de religia creştină – timpul este linear şi deci unic; curgerea lui este implacabilă şi ireversibilă. Timpul este finit, iar trecerea lui, marcată printr-o diversitate de evenimente (social, vorbind) şi de momente (ca trăire psihologică, subiectivă a lui) are un ţel, poate nu atât de evident, dar acţiunea sa este întotdeauna orientată teleologic.
Iar acest conţinut al timpului – ca o multitudine neîngrădită de stări şi întâmplări – este puternic marcat de propriul său relativism, în sensul că nimic nu durează, totul, în mod continuu, este supus unui proces de degradare şi deteriorare. Nu numai că „totul curge", dar absolut totul curge spre moarte, tot ceea ce fiinţează lăsându-se devorat, consumat şi înghiţit până la extincţie. Căderea în timp[19] înseamnă asumarea unei periodicităţi a existenţei, a unui timp care funcţionează în direcţia limitării fiinţei umane care este obligată să-şi accepte propria vremelnicie. Altfel spus, timpul, prin nestatornicia sa, este moarte. El este, după imaginea oferită de mitologie, Cronos, cel care îşi ucide copiii, înghiţindu-i. Deşi Narnia apare ca o posibilă lume alternativă la cea cu care suntem obişnuiţi, ea nu se poate – în pofida trăsăturilor ei care îi conferă prerogativele unui tărâm ales, privilegiat, predestinat unor întâmplări fabuloase – sustrage acţiunii timpului, lucru dovedit de ultima poveste, ce relatează decăderea şi sfârşitul fizic al acestei lumi minunate prin măreţia ei.

Începând cu primul volum al colecţiei – ordinea este cea a povestirii şi nu a scrierii – *Nepotul magicianului (The Magician's Nephew),* cititorul asistă la crearea Narniei de către leul Aslan, divinitatea tutelară a acestei lumi, care nu o dată, în epoca sa de aur ia înfăţişarea unui *loc* paradisiac,[20] unde domneşte pacea şi buna înţelegere între toate fiinţele, armonia fiind nu doar un

---

[13]Ibid., p. 91.
[14]Ibid., p. 94.
[15] „Teoria lumilor posibile pleacă de la concepte elaborate în cadrul logicii modale, al lingvisticii ('*speech-acts theory*') al filozofiei analitice, al filozofiilor 'non-realiste' şi al modelelor cosmologice din fizica contemporană. În opoziţie cu concepţia monist şi esenţialistă tradiţională, care consideră că lumea în care trăim este singura care are o consistenţă ontologică, în timp ce celelalte reprezentări ale lumii nu au decât o existenţă subiectivă, concepţiile pluraliste şi relativiste susţin că universul total este compus dintr-o bază – lumea primară sau reală – şi o constelaţie de lumi posibile sau virtuale" (Corin Braga, *Morfologia lumilor posibile*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2015, p. 13).
[16] Nelson Goodman, (în *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1985, pp. 94, 104, apud Corin Braga, op. cit., p. 16) „postulând multiplicitatea lumilor", crede că „toate reprezentările noastre'fac' nişte 'lumi'. Din perspectiva lui Goodman, lumile ficţionale nu sunt, din punct de vedere ontologic, reprezentările unor lumi posibile, ci nişte lumi actuale: atunci când facem versiuni ale lumii, facem de fapt lumi."
[17]C.S. Lewis, *Nepotul magicianului,* traducere de Larisa Avram, Editura Rao, Bucureşti, 1997, p.
[18] Lubomir Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds,*The Johns Hopkins University Press, 1998.
[19] V. Martin Heidegger, *Fiinţă şi timp,* Editura Jurnalul Literar, Bucureşti, 1994.
[20] „În ţinutul fericit al Narniei, Narnia cea cu munţi înverziţi şi povârnişuri mirosind a cimbru, Narnia cea cu râuri multe, vâlcele cu ochiuri de apă, peşteri căptuşite cu muşchi şi păduri dese prin care răsună ciocanele Piticilor. Ah, aerul

deziderat, ci chiar un ideal înfăptuit spre fericirea tuturor. Chiar şi în momentele de cumpănă, de primejdie sau de ispită, Narnia, prin locuitorii ei, temerari, curajoşi şi înţelepţi, reuşeşte să se salveze şi să-şi continue existenţa. Timpul, în care se derulează episoadele ce constituie istoria/povestea Narniei, este marcat printr-o suită de momente definitorii: mai întâi cosmogonia sau geneza, adică întemeierea Narniei sub ochii fascinaţi ai lui Digory Kirke şi ai lui Polly Plummer care reuşesc să păşească dintr-o lume în alta cu ajutorul inelelor magice ale unchiului Andrew; momentul morţii lui Aslan care consimte în mod voluntar să se sacrifice pentru salvarea Narniei, atunci când aceasta este pe cale de a fi distrusă de o fiinţă malefică, întruchipată de Vrăjitoarea Albă, Jadis. La mai bine de o mie de ani, se produce momentul luptei pentru instaurarea dreptului conducător, în persoana prinţului Caspian a cărui putere fusese uzurpată de către unchiul său, Miraz; momentul când Shasta se hotărăşte să fugă din Calormen, împreună cu calul vorbitor Bree, pentru a se refugia în Narnia, unde îşi descoperă adevărata identitate; un moment emoţionant şi intens prin încărcătura sa simbolică este marcat de călătoria pe mare a lui „Zori de zi", care navighează îndreptându-se către Ţinutul lui Aslan. Penultima poveste, *Jilţul de Argint (The Silver Chair)*, face o incursiune în lumea subpământeană, eroii, Jill, Eustace şi Puddleglum, Omul-din-mlaştini, pornind în căutarea prinţului dispărut, Rilian, pe care îl găsesc ca prizonier al unei vrăjitoare cumplite, Doamna în Verde.

Fiecare poveste relatează o secvenţă din istoria Narniei, furnizând deci o cronologie a evenimentelor petrecute[21] în diverse stadii ale evoluţiei sale. De fapt, C.S. Lewis foloseşte timpul în dubla sa accepţie, de timp real, pe de o parte, – Anglia de la mijlocul secolului XX, unde nişte copii, îşi trăiesc viaţa lor obişnuită – şi de timp fictiv, pe de altă parte, (prin fictiv, înţelegând *fantastic)*, adică un timp al trăirilor şi al realizărilor spirituale, când aceiaşi copii devin personajele unei epopee, Regi şi Regine ale unui teritoriu magic. Distincţia obligatorie dintre cele două axe temporale impune nu doar o diferenţă cantitativă (o săptămână din viaţă copiilor-eroi în lumea obişnuită poate însemna o sută sau două sute de ani în Narnia) cât mai ales calitativă. Timpul real este timpul profan, comun, aparţinând, fără excepţie şi fără discriminare, tuturor, pe când timpul de pe tărâmul narnian este un timp sacru, adică o modalitate de raportare la lume prin intermediul unor valori absolute. Remarca lui Digory Kirke – „Cred că întreaga aventură n-a durat decât o clipă,"[22] aminteşte, de fapt, că „timpul nu este nici omogen şi nici continuu,"[23] că timpul obiectiv, trasat cronologic poate fi „întrerupt" de inserţii subiective ale timpului ca durată, ca o experimentare personală a sa. Altfel spus, „dacă în limbajul convenţional un minut, de exemplu, durează atât cât îi trebuie secundarului să parcurgă circumferinţa cadranului ceasului, în planul vieţii interioare a fiecăruia, un minut poate fi trăit diferit, existând, de pildă, impresia că minutul respectiv a durat ore nesfârşite."[24] Atunci când Lucy povesteşte cum, intrând în şifonier, a ajuns într-o ţară ciudată unde s-a întâlnit cu un faun, care a invitat-o la ceai, nimeni nu o crede, în pofida faptului că toţi ştiu că dânsa este o persoană care niciodată nu minte:

> „N-a durat decât un minut, iar ea ne-a spus că a fost plecată ore în întregi,"constată Susan, sora ei mai mare.
>
> –Tocmai asta face ca povestea ei să pară adevărată, le spuse Profesorul. Dacă există cu adevărat în această casă o uşă care duce spre altă lume (şi vreau să vă avertizez că asta-i o casă foarte ciudată, nici eu nu ştiu prea multe despre ea), vreau să spun că dacă a ajuns în altă lume nu m-ar mira să

înmiresmat al Narniei! Un ceas de viaţă acolo face mai mult decât o mie de ani în Calormen." (C.S. Lewis, *Calul şi băiatul,* traducere de Irina Oprea şi Radu Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2015, pp. 15-16).

[21] „Pentru că timpul terestru se scurge diferit faţă de cel narnian, o dată ce ajung aici cu diferite ocazii, copiii veniţi în lumea magică a animalelor cuvântătoare îşi dau seama că participă la momente diferite din istoria Narniei. Astfel deşi Cronicile acoperă doar aproximativ cincizeci de ani din istoria noastră (de la începutul până la mijlocul secolului al douăzecilea, respectiv între anii 1900-1949), obţinem o imagine de ansamblu a întregii istorii a Narniei, de la crearea şi până la dispariţia sa (1-2555 t.n. [*timp narnian*]) precum şi a noii creaţii a tuturor lumilor, incluzând Narnia şi Anglia." (Colin Duriez, op. cit., p. 123).

[22] C.S. Lewis, *Nepotul magicianului*, op. cit., p. 242.

[23] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 54.

[24] Tiberiu Rudică şi Daniela Costea, *Aspecte psihologice în mituri, legende şi credinţe populare,* Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 68

> aflu că în lumea aceea timpul e altfel decât la noi; oricât de mult ai sta acolo, nu durează nimic în timpul de-aici."[25]

Această „puternică impresie de dilatare a duratei timpului trăit"[26] este dată de caracteristicile fantastice ale lumii vizitate. „Dilatarea" sau „concentrarea" timpului se raportează la posibilităţile de accesare a unor teritorii situate într-o geografie nebuloasă ca Wonderland, Neverland, Narnia însăşi înscriindu-se într-un perimetru de accesibilitate ce vizează o aventură iniţiatică, o călătorie care, transgresând frontierele lumii concrete, îşi stabileşte ca obiectiv major dobândirea unei cunoaşteri superioare, de esenţă spirituală.[27]

Timpul fabulos al poveştii fantastice – fiind în primul rând percepţie subiectivă, „timp trăit", durată[28] – este determinat de existenţa multiplicităţii eurilor, de posibilitatea pe care eroul/eroii o au de a se mişca pe o axă temporală fluidă.[29] Trecerea din timpul real, delimitat exact, cronologic (săptămâni, ani, ore,etc.), într-un timp care scapă oricărei fixări concrete, ce se defineşte mai degrabă sub specia eonului, a marilor perioade care reuşesc să cuprindă un număr impresionant de evenimente – aventuri, peripeţii, cuceriri de teritorii, explorări care ajung până la capătul lumii, răsturnări dramatice de situaţii – de mare anvergură. Aşa cum spune Mircea Eliade, „durata temporală profană poate fi periodic 'oprită' prin introducerea […] unui Timp sacru, non-istoric (în sensul că nu ţine de prezentul istoric)."[30] Incursiunile fraţilor Pevensie, Peter, Susan, Edmund şi Lucy, în Narnia, unde devin Regi şi Regine, vreme de zeci de ani când minutarul ceasului aproape nici nu s-a clintit din loc,[31] reprezintă un exemplu elocvent în această direcţie. Şi aceasta deoarece Narnia este un tărâm fermecat, unde poţi ajunge doar prin magie:

> „Şi fireşte că vorbeau despre Narnia, numele unei ţări secrete care era a lor şi doar a lor. Bănuiesc că fiecare dintre noi are o ţară secretă, însă pentru cei mai mulţi e doar o ţară închipuită. În privinţa asta, Edmund şi Lucy erau mai norocoşi decât restul. Ţara lor secretă era adevărată. O vizitaseră deja de două ori – şi nu în joc, ci în realitate. Bineînţeles că ajunseseră acolo prin magie, care e de altminteri singurul fel în care poţi să ajungi în Narnia."[32]

Interesant de remarcat este faptul că pe parcursul celor şapte volume ce alcătuiesc *Cronicile din Narnia (The Chronicles of Narnia),* referirile, sub o formă sau alta, la Timp sunt destul de numeroase. De pildă, în *Călătorie cu Zori de Zi (The Voyage of the Dawn Treader)* aflăm că „timpul narnienilor curge altfel decât al nostru. Dac-ai trăi o sută de ani în Narnia, te-ai întoarce în lumea noastră exact la ora şi ziua când ai plecat. Iar apoi, dacă după o săptămână aici te-ai întoarce în Narnia, s-ar putea să descoperi că între timp acolo au trecut o mie de ani, o zi sau nici măcar o clipă."[33]

---

[25] C.S. Lewis, *Şifonierul, Leul şi Vrăjitoarea,* traducere de Larisa Avram, Editura Rao, Bucureşti, 1997, p. 52.
[26] T. Rudică/D. Costea, op. cit., p. 71.
[27] „Din punctul de vedere al psihologului, timpul nu reprezintă o entitate izolată, cu o existenţă în sine: el se precizează întotdeauna numai în raport cu un subiect receptor, cu o persoană anume, care îl va *personaliza,* îl va trăi ca durată interioară; altfel spus, numai în raport cu o conştiinţă individuală, capabilă de a elabora semnificaţii, timpul dobândeşte numeroase accepţiuni şi dimensiuni, cum ar fi de exemplu cele de 'trecut', 'prezent', 'viitor' sau interesantele impresii pe care unii oameni le au de 'timp comprimat', 'timp prelungit', 'timp grăbit', 'timp oprit', 'timp repetat', etc." (Ibidem, p. 68).
[28] H. Bergson este cel care face distincţia între timpul care poate fi calculat fizic şi matematic, adică acea noţiune care indică ceva ce poate fi măsurat şi durata ca „esenţă spirituală". (Cf. Élisabeth Clément, *Dicţionar enciclopedic de filosofie*, Editura All, Bucureşti, 2000, p.58).
[29] V. Edmund Husserl, *Timpul ca formă universală a oricărei geneze egologice* în *Meditaţii carteziene,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 108-110).
[30] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul,* op. cit., p. 56.
[31] Kant susţine că „spaţiul şi timpul sunt formele sensibilităţii noastre: el nu le consideră ca existând prin ele însele, independent de subiectul sensibil , ori aparţinând lucrurilor. Spaţiul şi timpul nu sunt proprietăţi ale lucrurilor, ci condiţii ale cunoaşterii pe care o putem avea despre ele şi aceste condiţii sunt 'a priori'."(Jeanne Hersch, *Mirarea filosofică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 171).
[32] C.S Lewis, *Călătorie cu Zori de zi,* Editura Arthur, Bucureşti, 2017, p. 11.
[33] Ibidem, p. 19.

Prin urmare, timpul în Narnia funcţionează după o lege proprie, misterioasă ca tărâmul însuşi, imposibil de cunoscut sau de înţeles în afara spaţiului pe care îl guvernează. Totuşi, o asemănare cu timpul real există prin aceea că atât Narnia, cât şi lumea cotidină, obişnuită sunt construite pe tiparul unei cronologii lineare. Timpul începe şi se constituie dintr-o succesiune de momente sau evenimente istorice după care el însuşi este condamnat la un fel de stagnare, de lentoare, care îi anunţă pieirea. Cu alte cuvinte, trăsătura fundamentală a acestui timp este devenirea, curgerea implacabilă, ireversibilitatea,[34] ceea ce duce cu gândul nu la un soi de catastrofă finală, ci mai curând la împlinirea unui destin,[35] adică, în fond, o eucatastrofă, după cum ar spune J.R.R. Tolkien.

Pentru eroii lui C.S. Lewis, trăirea într-un alt timp atrage după sine asumarea unui destin diferit, un destin de excepţie – copiii Pevensie devin involuntar eroi, luptători, cavaleri, domniţe, conducători de oşti. Cunoaşterea sacrului, simbolizat de leul Aslan, confruntarea cu o realitate diferită, sub toate aspectele ei, de lume binevoitoare, paşnică sau dimpotrivă de lume violentă, care necesită intervenţia brutală a forţei – în acest fel Peter Pevensie devine Peter Magnificul pentru a aminti de meritele sale în luptă – înseamnă, pentru personajele lui C.S. Lewis, nu doar să se descopere ca individualităţi capabile de fapte extraordinare, cât mai ales să realizeze ceea ce este esenţial, sub raportul personalităţii, în ei. Cunoaşterea şi apărarea Narniei devine pentru ei destin, dovadă apariţiile lor spontane în momentele de criză majoră, când sunt chemaţi pentru a salva Narnia aflată în pericol. Breşa care se formează în timp, pentru a le permite copiilor somaţi să pătrundă într-un alt spaţiu (trecerea făcându-se mereu pe nesimţite, dintr-o dată, ei fiind ca „răpiţi de vrajă") este o deschidere, ca prin farmec, către un alt orizont:

> "În clipa următoare, bagajele, banca, peronul şi gara se făcuseră nevăzute. Ţinându-se de mâini şi gâfâind, cei patru copii se treziră într-un loc împădurit – un loc cu atâtea ramuri, încât îi împungeau şi nu le dădeau voie să se mişte."[36]

În mod iniţial, trecerea în Narnia, în chiar momentul de întemeiere a ei, s-a făcut cu ajutorul unor inele magice, ca, mai târziu, următoarea escapadă să se producă prin utilizarea unui *portal*, şi anume, a unei garderobe, prin care se putea pătrunde într-un spaţiu alternativ, adică un „tărâm de dincolo". Trecerea, cu tot ce incumbă ea, este un proces care presupune modificări de substanţă în alcătuirea lumii.[37] Ea nu este o simplă deplasare în timp şi spaţiu (acesta din urmă fiind o componentă fundamentală, alături de timp, a realităţii materiale), ci, aproape întotdeauna, marchează un punct de cotitură în evoluţia personală a cuiva, în literatura *fantasy* sau în basm a eroului care, de voie sau fără de voie, este ales să participe la o realitate diferită, unde are posibilitatea de a se afirma ca fiinţă plenară.[38]

Trecerea poate să fie *materială* (în sensul parcurgerii mai multor traiectorii spaţiale concrete) sau doar *spirituală* (prin care se realizează accederea la o altă treaptă de cunoaştere, dobândirea unui nou statut), sau şi una şi alta.

În basmele lui C.S. Lewis, joncţiunea dintre lumi se realizează în momentul trecerii, când timpul uman este resorbit în eonul narnian – o clipă se poate dilata pentru a cuprinde, într-o

---

[34] „Ireversibilul nu este o trăsătură, printre altele, a timpului, el *este* însăşi temporalitatea timpului […]. Timpul este ireversibil la fel cum omul este liber: în mod esenţial şi total." (Vladimir Jankélevitch, *Ireversibilitatea şi nostalgia,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 9).

[35] C. Rădulescu-Motru, în cartea sa, *Timp şi destin,* propune termenul *destin* pentru cel de *durată*, aparţinând lui Bergson, argumentând că durata ţine de viaţa contemporană a omului, pe când prin destin se înţelege „trăirea dinamică a timpului din cursul vieţii." (C. Rădulescu-Motru, *Timp şi destin*, 1940, Editura Semne, Bucureşti, 2008, p. 7).
Tot C. Rădulescu-Motru spune că „problema timpului este negreşit o problemă de psihologie, fiindcă timpul este, înainte de orice, un fapt sufletesc." (Ibidem, p. 95). De asemenea, o remarcă important este aceea că „timpul trebuie considerat un produs al evoluţiei vieţii sufleteşti. El este o cucerire treptată a conştiinţei."(Ibid., p. 99).

[36] C.S. Lewis, *Prinţul Caspian,* traducere de Irina Oprea şi Radu Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2016, p. 10.

[37] „Viaţa individuală, oricare ar fi tipul de societate, constă din a trece succesiv de la o vârstă la alta şi de la o ocupaţie la alta." (Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere,* Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 16).

[38] „Din punct de vedere material şi magico-religios, oricine trece de la un teritoriu la altul se află, pentru un timp mai mult sau mai puţin îndelungat, într-o situaţie specială: el pluteşte între două lumi." (Ibidem, p. 27).

fracţiune a ei, sute sau chiar mii de ani. La fel ca în proza modernă (J. Joyce, V. Woolf, etc.), în literatura *fantasy*, dar şi în poveşti, timpul şi spaţiul sunt relative,[39] ceea ce înlesneşte o perpetuă aventură a eroului, din roman, prin sondarea eului, a conştiinţei profunde şi a memoriei afective, iar la personajul din basm, prin cucerirea de noi universuri aflate la limita realităţii.[40]

Eroilor lui C.S. Lewis, accesul în Narnia le este permis numai până la o anumită vârstă, după care pentru ei aceste călătorii devin imposibile pentru simplul motiv că au crescut şi sunt „prea mari," trebuind să-şi continue doar viaţa lor obişniută.[41] Iar acest lucru nu face decât să afirme indirect că Narnia a fost concepută ca o imagine a unui spaţiu paradiziac, arhetipal, un loc „consacrat"[42], sau ca o geografie sacră[43] a cărei în-fiinţare necesită de la început o stare de puritate desăvârşită a conştiinţei şi a inimii.

Creând Narnia din nimic, numai prin intonarea unui cântec suav, Aslan nu-i conferă doar materialitatea necesară subzistenţei fizice, ci şi privilegiul de a fi o lume a adevărului şi a dreptăţii, a păcii şi a credinţei, a veneraţiei pentru ceea ce este bun şi frumos. Regii şi Reginele Narniei au tocmai menirea de a veghea asupra bunei orânduieli a lumii şi de a ocroti pe toţi locuitorii ei. Frontiera dintre lumea obişnuită şi Narnia poate fi trecută doar de cei care au o menire specială, o misiune, fiindcă toate aceste călătorii au întotdeauna un scop precis: o intervenţie rapidă, inteligentă şi curajoasă este neapărat necesară pentru că un pericol iminent ameninţă cu dezastrul. Ca urmare, Narnia este mereu asociată cu un anume sentiment religios deoarece „manifestarea sacrului întemeiază ontologic Lumea. În întinderea omogenă şi nemărginită, unde nu există nici un punct de reper şi nici o posibilitate de *orientare*, hierofania dezvăluie un punct fix", absolut, un 'Centru'. [44]

Peregrinările eroilor lui C.S. Lewis sunt continuu „orientate", de către Aslan, iar dorinţa lor cea mai vie, indiferent de loc sau timp este să-l reîntâlnească şi să se lase călăuziţi de el. Divinitate omnipotentă şi omniprezentă, Aslan umple cu prezenţa sa suprafirească, şi totuşi concretă, atât timpul, cât şi spaţiul, dominându-le şi sanctificându-le.[45]

Fiind un tărâm fermecat, Narnia impune o altă funcţionare a categoriilor de spaţiu şi timp, care par să alcătuiască împreună o unitate indestructibilă şi indisolubilă.[46] Chiar şi după episodul apocaliptic din final – relatat în *Ultima bătălie (The Last Battle)* – Narnia, trecând pragul veşniciei, continuă să existe în toate datele ei esenţiale. Punctul nodal al tuturor spaţiilor posibile, centrul lor de convergenţă este Ţara lui Aslan:

„Ţara aia şi ţara asta – toate ţările *adevărate* – sunt doar nişte versanţi care pornesc din munţii cei mari ai lui Aslan."[47]

---

[39] „Structura temporală a realităţii nu se manifestă în formă pură, aceeaşi pretutindeni, pentru simplul motiv că existenţa nu este o entitate nediferenţiată, omogenă, ci compusă dintr-o infinitate de nivele structurale." (Gheorghe Bîrsan, *Timpul în ştiinţă şi filosofie*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 180).

[40] "Contemporary fantasy often involves a multitude of secondary worlds, *heterotopia*. The 'hetero' of the recent literary term emphasizes dissimilarity, dissonance, and ambiguity of the worlds. Heterotopia denotes a multitude of discordant universes, the ambivalent and unstable spatial and temporal conditions in fiction." (Maria Nikolajeva, *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction,* Lanham, Oxford, Scarecrow Press, 2005, p. 140, apud Marius Conkan, *Portalul şi lumile secundare,* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2017, p. 124).

[41] „Constatarea că timpul curge cu o viteză diferită pentru un copil, un tânăr şi un bătrân nu este numai afirmarea unor impresii subiective, expresia unui sentiment în sine." (Ghe. Bîrsan, op. cit., p. 193).

[42] „Prin consacrare, el (adică locul-n.n.) e 'luat în posesie' în numele deţinătorului său divin, căpătând calitatea şi structura unui amplasament exemplar."(Anca Manolescu, *Locul călătorului,* Editura Paideia, Bucureşti, 2002, p. 90).

[43] „Există un simbolism geografic, aşa cum există unul istoric, iar valoarea simbolică a lucrurilor e cea care le dă semnificaţia profundă pentru că aici se stabileşte corespondenţa lor cu realităţi de ordin superior."(Ibidem, p. 98).

[44] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, pp. 19-20.

[45] „Când sacrul se manifestă printr-o hierofanie oarecare, nu se produce doar o ruptură în spaţiul omogen, ci şi revelaţia unei realităţi absolute, care se opune non-realităţii imensei întinderi înconjurătoare." (Ibidem, p. 19).

[46] Jon May şi Nigel Thrift arată că timpul şi spaţiul convenţionale tind să fie înlocuite de "a multiple, heterogeneous and uneven Timespace", ceea ce înseamnă că "these networks of Timespace may work to shape numerous and often incompatible if not contradictory senses of time." (Jon May/Nigel Thrift (ed.), *Timespace, Geographies of Temporality*, Routledge, 2001, p. 5).

[47] C.S. Lewis, *Ultima bătălie,* traducere de Irina Oprea şi Radu Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2015, p. 189.

Moartea, care îşi găseşte expresie în sfârşitul Narniei, înseamnă manifestarea unui alt spaţiu şi timp, care par, de fapt, să ducă mai departe existenţa anterioară a tuturor celor implicaţi în poveste. Noua Narnie este doar o versiune îmbunătăţită a celei de altădată, o extensie în spaţiu şi timp – în forma lor eternă – a aceleaşi lumi din totdeauna. Veşnicia, în opinia lui C.S. Lewis, nu este ceva inert şi lipsit de viaţă, ci, aşa cum demonstrează ultimul basm al seriei, ea se naşte din vremelnicie prin salvarea a tot ceea ce este bun şi valoros. Eternitatea, aşa cum o percepe autorul, nu înseamnă stagnare şi încremenire, ci mai degrabă, în mod firesc, ea se constituie ca polul opus al existenţei terestre care este asociată dispersiei, adică unui timp al rătăcirii, prin moarte omul redescoperind timpul, dar într-o formă concentrată, ca timp al regăsirii.

La C.S. Lewis, spaţiul şi timpul sunt asociate cu călătoriile eroilor care transcend limita existenţei cotidiene pentru a se regăsi pe meleagurile pline de magie ale unui ţinut fantastic, cunoscut sub numele de Narnia, unde convieţuiesc, în deplină armonie, fiinţe neaşteptate, ca nimfe, centauri, satiri, fauni, driade şi tot felul de zeităţi păgâne, animale vorbitoare, uriaşi, inorog, pitici.[48] Toate aceste personaje formează nu doar fiecare o specie sau un regn aparte, ci şi un spaţiu (conectat la un anume timp) prin care se defineşte ca fiind diferit de ceilalţi, autonom şi independent.[49] Diferitele spaţii, cu epocile pe care le desemnează şi le înglobează (fizica modernă crede că timpul este o dimensiune a spaţiului) alcătuiesc istoria Narniei, adică evoluţia şi progresul ei, destinul său fabulos. Ca un spaţiu eminamente sacru, această istorie unică cunoaşte nu doar o evoluţie pe orizontală, ci şi una pe verticală, prin anticiparea mitică a eshatologiei, a mântuirii prin intervenţia fără greş a divinităţii. Spaţiul şi timpul din Narnia, spre deosebire de spaţiul şi timpul strict circumscrise ale lumii obişnuite, dobândesc şi ele un caracter transcendent, devin mediul unor întâmplări miraculoase asistate de un zeu binefăcător, ocrotitor şi înţelept.

În ceea ce priveşte valorile şi semnificaţiile artistice ale spaţiului şi timpului, desemnate printr-un singur termen *cronotop,* împrumutat din ştiinţele matematice, M. Bahtin arată că „în cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spaţiale şi temporale într-un ansamblu inteligibil şi concret. Timpul, aici se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic, spaţiul însă se intensifică, pătrunde în mişcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spaţiu, iar spaţiul este înţeles şi măsurat prin timp. Intersectarea seriilor şi contopirea indiciilor constituie caracteristica cronotopului artistic.”[50]

Legătura dintre spaţiu şi timp este una de substanţă şi la C.S. Lewis: Narnia nu este o regiune plasată în atemporal, sustrasă raportului dintre cele două catagorii, „simţul timpului” nu e „ca şi suprimat.”[51] Poveştile Narniei se înscriu, parafrazându-l pe G. Durand, între „‘a dura’ şi ‘a fi’, între a exista în timp şi a fi dincolo de timp,”[52] adică destinul său se conturează, în sens religios, ca o evadare din determinismul temporal, şi istoric, fatal. Lumea poveştilor lui C.S. Lewis pendulează între timpul real şi timpul fantastic, între un spaţiu geografic comun (Anglia) şi spaţiul miraculos, încărcat de mitologie, dar imposibil de găsit pe vreo hartă a lumii. Spaţiul în care se desfăşoară aventurile Narniei este conceput de C.S. Lewis ca o întindere ce îşi fixează coordonatele între momentul cosmogonic şi cel apocaliptic din final, când întreg teritoriul său este acoperit de noapte şi de ape. Dar Narnia dispare pentru a fi regăsită, vie, senină, reînnoită şi plină de speranţă, în Ţara lui Aslan, ca împărăţie a veşniciei, ceea ce dovedeşte o dată în plus relativismul oricărui spaţiu şi timp: tot ce există se transformă, tot ce există este perisabil, spaţiul şi timpul cunoscând, ele însele, un proces de modificare şi degradare, de aneantizare treptată şi ireversibilă. Narnia este, fără îndoială, ceea ce G. Bachelard voia să spună prin „spaţiul poetic”, în care finitul şi infinitul coexist într-o alchimie secretă, în care lumi tainice se unesc într-un destin comun.

---

[48] „*Cronicile din Narnia,* spre exemplu, prelucrează şi îmbină mituri creştine, greceşti şi celtice, cum sunt crucificarea şi resurecţia lui Hristos, riturile vegetale dionisiace sau călătoriile celtice irlandeze pe mare.” (Marius Conkan, op. cit., p. 214).

[49] „Există chiar tot atâtea spaţii câte tipuri de abordare şi perspective posibile asupra universului şi mediului nostru înconjurător.” (Élisabeth Clément, op. cit., p. 487).

[50] M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică,* Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 294.

[51] G. Durand, *Spaţiul ca formă apriorică a fantasticii,* în *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 497.

[52] Ibidem, p. 498.

Spaţiul, în literatura fantastică, încetează de a mai fi doar „un mediu omogen, continuu şi nelimitat", devenind şi un spaţiu al reprezentărilor, „o expresie a interiorităţii, a spiritului." Spaţiul şi timpul sunt două modalităţi prin care omul se raportează la lume şi la sine, iar atunci când sunt preschimbate în date ale conştiinţei, ele capătă o valoare simbolică. Narnia, ca lume complementară (ea nu e doar un topos fantastic, ci şi unul religios, paradiziac), apare ca imagine-arhetip a oricărei lumi sau univers, parcurgând, în linearitatea sa istorică, un ciclu de evoluţie total, ce însumează naşterea, creşterea şi în final moartea. Progresul ei, de-a lungul multelor sute de ani care-i compun existenţa, conţine momentul apoteotic al genezei, graţie lui Aslan, o Epocă de Aur, de belşug şi înflorire, după care urmează perioade de declin şi de nesiguranţă şi de lupte, ca în *Calul şi băiatul (The Horse and His Boy), Prinţul Caspian (Prince Caspian), Jilţul de Argint (The Silver Chair)* şi, bineînţeles, *Ultima bătălie (The Last Battle)*. În Narnia, elementul topografic înseamnă lumi diferite, uneori lumi care interferează, prezentate prin călătoriile întreprinse de eroi, pe mare sau pe uscat sau în adâncurile pământului. Dar şi mai mult, el se configurează ca o zonă spirituală, un loc, un amplasament noetic care poartă în structura sa referinţa la o altă lume.[53] Spaţiul, aşa cum îl concepe C. S. Lewis, este mai mult decât o „formă de existenţă a materiei",[54] reprezentând încă de la început, de la luarea sa în stăpânire de către Aslan, un perimetru profund impregnat de sacru şi de valorile sale imperisabile.[55] Şi pentru acest spaţiu, ameninţat, la un moment dat, de tiranul Miraz – cel care, uzurpând drepturile adevăratului moştenitor al Narniei, încearcă să şteargă orice urmă a trecutului său străvechi – se avântă în luptă prinţul Caspian, ajutat de copiii-regi şi de Aslan. Mai târziu, acelaşi Caspian pleacă pe mare în ideea de a-i găsi pe cei şapte lorzi ai Narniei, dispăruţi în timpul domniei lui Miraz, dar şi pentru a descoperi Ţara lui Aslan, care se profilează undeva departe, la capătul lumii. Această călătorie este un prilej de a explora o serie de insule – Insulele Singuratice, Insula Balaurului, Insula Apei Morţii, Insula Arsă, Insula Întunecoasă – ce constituie tot atâtea teritorii necunoscute, locuri inedite, terifiante sau pline de farmec. Dar spaţiul cel mai interesant şi incitant rămâne cel de la capătul lumii, acolo unde se află Ţara lui Aslan, asociată cu „un alb nesfârşit":

„Nemărginirea albă rămase la fel de misterioasă pe măsură ce se apropiau de ea. Dacă era pământ, atunci era un pământ foarte straniu, fiindcă părea la fel de neted ca apa şi la acelaşi nivel cu ea."[56]

Dar eroii, implicaţi în această aventură, înţeleg că imensa întindere albă era o mare de crini în floare:

> „Crinii parcă nu se mai terminau. Zi după zi, din toate acele mile şi leghe de flori se ridica un miros despre care lui Lucy îi veni foarte greu să vorbească: dulce – da, dar câtuşi de puţin adormitor sau gata să te copleşească, o mireasmă proaspătă, sălbatică şi emanând cumva singurătate..."[57]

Topografia misterioasă a Ţării lui Aslan nu înseamnă doar un loc tainic, ci şi un parfum aparte, o linişte profundă, o lumină care se poate bea precum apa şi atmosfera rarefiată a Mării de Argint. Ce se înţelege de aici este faptul că un loc nu e doar un punct pe o hartă, ci un *topos* închegat din trăiri, amintiri, aspiraţii, vise; el are întotdeauna adăugat un imaginar care îi insuflă viaţă şi care nu-l lasă să piară.

O incursiune insolită se regăseşte în lectura Cărţii Magice care este ea însăşi un *spaţiu* bizar, unde Lucy se vede pe sine în ipostazele sale din cele două lumi – Anglia şi Narnia – şi unde îi este

---

[53] „H. Corbin care, vorbind despre topografia spirituală, spune că ea lucrează nu cu locuri situate, ci *situante,* pentru că în acest caz, sufletul e cel care – identificând prin contemplaţie o origine (non-apartenentă condiţiei spaţio-temporale concrete) – spaţializează, actualizează câmpul propriu al evenimentului spiritual." (Anca Manolescu, op. cit., p. 85).

[54] V. Ghe. Bârsan, *Timpul în ştiinţă şi filosofie,* op. cit., p. 96.

[55] „Locul consacrat conţine în germene dezvoltarea unei *geografii sacre* prin care comunitatea, poporul, statul îşi construiesc şi îşi consolidează coerenţa, identitatea, imaginea de sine." (Anca Manolescu, op. cit., p. 90). Narnia poate fi considerată ca fiind un loc consacrat în sensul că teritoriul ei este unul ales, predestinat, sanctificat de prezenţa manifestă, vie, a unei divinităţi întrupate.

[56] C. S. Lewis, *Călătorie cu Zori de zi,* traducere de Irina Oprea şi Radu Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2017, p. 213.

[57] Ibidem, p. 215.

dat să înţeleagă că timpul vieţii, indiferent în ce lume, este unic şi ireversibil: „Numai că aici se făcu simţită o parte din magia Cărţii. Nu aveai cum să te întorci. Paginile din dreapta, cele care urmau, puteau fi întoarse; cele din stânga, nu."[58]

BIBLIOGRAPHY

Albu, Rodica (ed.), *Inklings, litera şi spiritul*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2004.
Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică,* traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Bachelard, G., *Poetica spaţiului,* traducere de Irina Bădescu, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2003.
Braga, Corin (coord.), *Morfologia lumilor posibile*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2015.
Bârsan, Ghe., *Timpul în ştiinţă şi filosofie,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973.
Caillois, Roger, *În inima fantasticului,* traducere de Iulia Soare, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
Conkan, Marius, *Portalul şi lumile secundare, Tipologii ale spaţiului în literatura fantasy,* Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2017.
Doležel, Lubomir, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, 1998.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Duriez, Colin, *O călăuză prin Narnia şi prin întreaga operă a lui C.S. Lewis,* traducere de Maria Ştefănescu şi Valentin Dan, Editura Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2008.
Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul,* traducere de Brânduşa Prelipceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.
Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere de Antonia Constantinescu, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Jankélevitch, Vladimir, *Ireversibilitatea şi nostalgia,* traducere de Vasile Tonoiu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.
Lewis, C. S., *Despre lumea aceasta şi despre alte lumi,* traducere de Bianca Rizzoli, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011;
----------, *Nepotul magicianului*, traducere de Larisa Avram, Editura Rao, Bucureşti, 1997;
----------, *Calul şi băiatul,* traducere de Irina Oprea şi Radu Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2015;
----------, *Şifonierul, Leul şi Vrăjitoarea*, traducere de Larisa Avram, Editura Rao, Bucureşti, 1997;
----------, *Călătorie cu Zori de zi,* traducere de I. Oprea şi R. Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2017;
----------, *Prinţul Caspian,* traducere de I. Oprea şi R. Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2016;
----------, *Ultima bătălie,* traducere de I. Oprea şi R. Paraschivescu, Editura Arthur, Bucureşti, 2015.
Manolescu, Anca, *Locul călătorului,* Editura Paideia, Bucureşti, 2002.
May, Jon/Nigel Thrift (eds.), *Timespace, Geographies of Temporality*, Routledge, 2001.
Morris, David, *The Sense of Space,*
www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp02/NQ27700.pdf.
Rădulescu-Motru, C., *Timp şi destin,* Editura Semne, Bucureşti, 2008.
Rudică, Tiberiu/Daniela Costea, *Aspecte psihologice în mituri, legende şi credinţe populare,* Editura Polirom, Iaşi, 2003.
Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan şi Nora Vasilescu, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

[58]Ibid., p. 146.

ON BEAUTY, TRUTH AND MYSTIC LOVE IN OSCAR WILDE'S FAIRY TALES

Liliana Bahnă
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:The aesthetic refinement and artistic subtlety of Oscar Wilde's fairy tales are well known. Apparently written for children, they focus in fact on a series of deep moral issues, providing an insight into their author's philosophical thought. Built on a literary pattern which intertwines in its structure metaphysical themes and religious symbols, Wilde's fairy tales represent an imaginary mode of approaching the world and its reality. Beauty, truth and love (in their biblical and Platonic sense) are regarded as a universal antidote to evil and its corruption and as the only path to salvation and spiritual redemption. Mysticism, in this case, is about faith, knowledge and about the essence of the world that lies hidden in Man's soul.

Keywords: Oscar Wilde, beauty, truth, mystic love, fairy tale.

Oscar Wilde (1856-1900) nu a scris mult. El nu a fost ceea ce se cheamă un autor prolific, calitatea, în cazul său, precumpănind, în mod substanţial, asupra cantităţii. Dincolo de *The Ballad of the Reading Gaol* (*Balada închisorii dinReading*) şi *De Profundis*, opere de maturitate, nu doar artistică ci şi existenţială, Oscar Wilde este cunoscut pentru creaţiile sale lirice, pentru eseurile sale, reunite în volumul *Intentions* (*Intenţii*), pentru piesele sale de teatru, care se remarcă printr-un comic spumos, plin de vervă scânteietoare, cu profunde accente critice la adresa societăţii contemporane. Totuşi, creaţiile cele mai de seamă ale lui Oscar Wilde rămân cele din domeniul prozei, al ficţiunii, chiar mai mult, din domeniul fantasticului, foarte la modă în epocă, nu doar în Anglia, ci şi pe continent, în special în Franţa. Astfel, *The Picture of Dorian Gray (Portretul lui Dorian Gray)*, dar mai ales basmele şi poveştile cuprinse în cele două volume, *The Happy Prince and Other Tales (Prinţul Fericit şi alte povestiri)* şi *A House of Pomegranates (Casa cu rodii)* sunt considerate, pe bună dreptate, realizările cele mai importante ale scriitorului. Despre aceste poveşti s-a spus că ele „sunt de fapt mai degrabă nişte poeme în proză decât basme pentru copii. Cu toate acestea, ele se adresează, în egală măsură, adulţilor şi celor mici. S-a spus adesea că multe dintre aceste povestiri amintesc de opera lui Flaubert, Gautier, Poe şi Hans Andersen, dar nu s-a subliniat, îndeajuns, savoarea lor particulară şi incontestabilele lor merite artistice."[1] Oscar Wilde însuşi, într-una din scrisorile sale, le caracteriza ca fiind „o încercare de a oglindi viaţa modernă într-o formă cât mai depărtată de realitate – de a trata problemele moderne într-o manieră ideală, non-imitativă: sunt, desigur, delicate şi fanteziste şi scrise nu pentru copii, ci pentru oameni copilăroşi între optsprezece şi optzeci de ani."[2] Se pare, totuşi, că exegeza nu a ţinut cont de această clarificare făcută de autor, deoarece nenumărate studii critice pornesc tocmai de la premisa, inversă, că aceste poveşti, pe lângă frumuseţea lor intrinsecă, se prezintă, în subtext, fie ca o pledoarie în favoarea celor pe care societatea tinde de obicei să-i marginalizeze, fie ca o extensie ficţională, eufemistică, a unei problematici personale, adică a unor orientări şi opţiuni de viaţă privată. Ele sunt, în general, explicate/interpretate, dacă nu prin fapte legate de evenimentele strict biografice, atunci prin prisma realităţilor sociale, cu adevărat, greu de eludat, ale epocii victoriene. Ceea ce este de înţeles, şi

[1] Mihai Miroiu, *Prefaţă* la Oscar Wilde, *Intenţiuni,* Editura Univers, Bucureşti, 1972, p.8.
[2]Scrisoare *Către Amelie Rives Chanler,* din ianuarie 1889, în *De Profundis,* Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 69. Tot Oscar Wilde este cel care, întrebat dacă poveştile din *A House of Pomegranates* sunt „potrivite" pentru copii, a replicat: 'I had about as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public.' (Citat dintr-o scrisoare a autorului către *Pall Mall Gazette*, în Elizabeth Goodenough, *Oscar Wilde - Victorian Fairy Tales and the Meanings of Atonement (The Lion and the Unicorn,* 23/ 3, 1999, pp. 336-354).

anume că majoritatea criticilor operei lui Wilde[3] au fost, şi sunt încă, mai atraşi şi interesaţi de viaţa personală a scriitorului, găsind că ea explică, în bună măsură, creaţia, poate şi din pricină că Oscar Wilde însuşi a afirmat odată că „şi-a pus geniul în viaţă, iar în operă doar talentul." Aceste cuvinte exprimă, fără îndoială, o realitate şi un adevăr: ele reprezintă ilustrarea/confirmarea şi punerea în practică a unei idei expuse cândva de Walter Pater că trebuie *să facem din viaţa noastră o operă de artă.*[4] Tot lui Pater îi aparţine faimoasa sintagmă *art for art's sake,* prin care înţelegea că arta este departe de a fi (doar) *mimesis* – ea există ca expresie obiectivată a Frumuseţii. Cu toate acestea, Oscar Wilde a avut, adesea, mai ales în eseurile sale, luări de poziţie contradictorii. Împărtăşind părerile şi ideile lui Pater (considera lucrarea acestuia despre *Renaştere,* ca fiind o carte esenţială), el s-a lăsat influenţat în atitudinea sa şi de personalităţi ca John Ruskin care, se ştie, era un foarte virulent şi vehement opozant al societăţii britanice, având propriile sale vederi în legătură cu binele social, dezvoltarea tehnologică şi rolul artei într-o lume dominată de mercantilism.

Totuşi universul literar a lui Oscar Wilde a refuzat întotdeauna să fie doar o reflexie a societăţii vremii în pofida atitudinii critice a scriitorului, constituindu-se mai curând într-o mărturie simbolică şi metaforică a unor aspiraţii umane ideale care se înscriau cu mult dincolo de sfera socialului, de ale cărei tare Wilde era, fără doar şi poate, conştient, dar nu suficient de preocupat pentru a le face loc în opera sa, care se vrea, înainte de toate, o căutare şi o ilustrare estetică a conceptului de Frumos. Dar acel Frumos în stare să exprime Adevărul. Deci, vorbim aici tocmai de acele lucruri greu, dacă nu chiar imposibil de aflat în lumea cotidiană ce tinde să falsifice, prin atitudini şi afirmaţii specioase, esenţa lor. Într-o epocă care cultiva tot mai asiduu prezentarea fidelă a realităţilor sociale, morale, etc. – aşa cum procedau Realismul, Naturalismul – Oscar Wilde are curajul şi îndrăzneala să sugereze că „minciuna" în artă este mult mai de dorit, pentru că ea este creaţia fanteziei şi a gândirii imaginative.[5]

Dincolo de orice abordare pragmatică a literaturii, în sensul de reprezentare mai mult sau mai puţin exactă a realităţilor existente în vremea sa,[6] scriitorul s-a arătat interesat de cultivarea unui gen de poveste suficient de flexibil pentru a-i permite să-şi expună neîngrădit concepţiile şi ideile care oricum depăşeau, prin anvergură intelectuală şi prin profunzimea emoţiei, concretul realităţilor contemporane. Astfel, Wilde, nu doar în basme, dar şi în singurul său roman, *Portretul lui Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray)*, oferă o privire simbolică asupra lumii, o viziune care îşi extrage substanţa dintr-o imaginaţie fantastică ce tinde nu spre explicarea realităţii, ci mai curând spre transcenderea ei, pentru o mai bună înţelegere a ceea ce este esenţial. Optând, în ceea ce priveşte basmele sale, pentru o formulă concisă, ce aminteşte de parabolele evanghelice, autorul îşi creează discursul în jurul unor metafore sau simboluri care pot fi asociate unor trăiri afective complexe. Deşi motivul, tradiţional şi consacrat, al călătoriei în „lumea de dincolo" lipseşte, basmele lui Wilde se menţin în zona metaficicului prin abordarea unor teme ce se concentrează asupra psihicului omenesc şi a mecanismelor sale, care-i îndreptăţesc şi-i justifică opţiunile; sufletul omului este teritoriul pe care scriitorul îl explorează cu atenţia şi minuţia celui ce vrea să cunoască

---

[3]V., de exemplu, Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion* (capitolul *Inverting and Subverting the World with Hope*, pp. 118-127), Routledge, New York, 2006.

[4] Lucrările critice care explică opera lui Wilde numai, sau oricum într-o mare măsură prin faptul biografic, nu fac decât să limiteze scrierile sale doar la câteva idei, reluând mereu aceleaşi argumente. În acest sens pot fi consultate: Robert K. Martin, *Oscar Wilde and the Fairy Tale: 'The Happy Prince' as Self-Dramatization* (în *Studies in Short Fiction* 16, 1979, pp. 74-77); George Woodcock, *The Paradox of Oscar Wilde*, Macmillan, New York, 1950; Michael Patrick Gillespie, *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*, University Press of Florida, Gainesvilles FL, 1996; Carol Tattersall, *Immodest Proposal: Rereading Oscar Wilde's Fairy Tales,* în *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, 26, 1-2, 1991, pp. 128-139; Naomi Wood, *Creating the Sensual Child* (în *Marvels and Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 16, nr. 2, 2002, pp. 156-170.

[5] Cf. „Unica formă a minciunii, care este absolut dincolo de orice reproş, este minciuna de dragul minciunii şi culmea acesteia este, aşa cum am avut prilejul să o punem în evidenţă, Minciuna în Artă." (*Decăderea Minciunii,* în *Intenţiuni,* p.66).

[6] 'His tales are imbued with a Christian socialist notion of humanism, and they contradict the civilizing process as it was practiced in England. To achieve the effect he desired, Wilde broke with the apologetics of classical fairy tales and the puerile Victorian stories to mirror social problems in Victorian England with a glimmer of hope – with a utopian impulse for change'. (Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, pp. 120-121).

adevărul din spatele aparenţelor. Astfel, aceste texte se conturează ca nişte instatanee prin care, cu ajutorul simbolurilor şi al limbajului poetic, suntem invitaţi să participăm la misterul Fiinţei, printr-o meditaţie contemplativă asupra unor personaje şi, mai ales, asupra actelor lor care echivalează cu ieşirea din zona profană şi intrarea, prin Iubire şi căutarea inedită a Adevărului şi a Binelui, în zona sacrului, a misterului său imposibil de definit în termenii limbajului curent.

Interesul lui Oscar Wilde pentru religie a fost remarcat de aproape toţi comentatorii operei sale. Afilierea sa la sfera religiosului, a sacrului, capătă accente de un profund dramatism, iar emoţiile pe care le stârneşte, cathartice, fără îndoială, pun cititorul avizat în contact cu marile teorii mistice, aşa cum se întâmplă cu *Prinţul Fericit (The Happy Prince)* (pe care majoritatea comentatorilor îl asociază unei figuri martirice, chiar lui Iisus însuşi, în dorinţa sa de pace şi salvare universală), cu *Privighetoarea şi trandafirul (The Nightingale and the Rose),* (în care intuim profunzimile iubirii jertfelnice), *Uriaşul ce se iubea doar pe sine (The Selfish Giant)* (cu epifania din final, când fiinţei i se concede, pentru binele făcut, o intâlnire cu Iisus în ipostază de copil). Situându-se la nivelul unei creaţii ce îşi află sursa în imaginarul fantastic, concentrându-se pe revelarea metaforică şi simbolică a Spiritului, adică a Realităţii transcendente, Oscar Wilde încercă să păşească dincolo de limitele impuse de psihologia obişnuită, fixându-şi atenţia pe trăsăturile abisale ale fiinţei umane. Pentru că „domeniul de predilecţie al simbolismului este non-sensibilul sub toate formele sale: inconştient, metafizic, supranatural şi suprareal."[7] Basmele sale, aşa cum se înfăţişează ele, reprezintă, în mod cert, o experienţă mistică a sacrului în forma sa deplină şi desăvârşită, care este Iubirea. Şi nu întâmplător, ea apare sub aspect tragic, fiindcă trăirea sacrului presupune întotdeauna o „ruptură de nivel" şi aceasta nu doar ca detaşare faţă de lume, ci şi ca expresie a afirmării de sine prin confruntarea cu ceva mai puternic şi a cărei forţă teribilă stârneşte sentimente inexplicabile şi contradictorii.

Inspirate de un adânc sentiment religios, basmele lui Wilde vorbesc despre Dumnezeu cel „învăluit în teribila măreţie a divinităţii sale,"[8] şi înfăţişat ca Iubire, Bine, Adevăr. Personajul central din *The Young King,* ne învaţă că splendoarea şi frumuseţea rezidă în simplitate şi bunătate, în compasiune şi credinţă. Credinţa despre care Rudolf Otto spunea că este „de departe lucrul cel mai activ, mai puternic, mai creator din noi, că ea este afectul cel mai intens, cel mai de-aproape înrudit cu *enthousiazesthai*...Ea este aceea care ne transformă şi ne face să renaştem lăuntric."[9] Experienţa sacrului, în grade diferite, constitue un topos al celor mai importante poveşti ale lui Wilde[10] care a avut intuiţia mistică şi inefabilă a „abisului, a nopţii, a pustiului divinităţii, unde sufletul trebuie să se cufunde în cazna, în părăsirea, în uscăciunea, în plictisul unde el trebuie să zacă, în înfiorarea şi cutremurarea lepădării de sine, a eliberării de sine şi a lui *annihilatio* în *infernum temporale*."[11] Sacrul este deci o categorie *a priori* ce înglobează raţionalul şi iraţionalul deopotrivă, depăşind, în totalitate, puterea de înţelegere a „raţiunii pure", mergând spre o cunoaştere intuitivă pe care numai mistica, ca percepţie simbolică, o poate oferi.[12] Miracolul, ce se produce la încoronarea Tânărului Rege (*The Young King),* este o astfel de manifestare a *numinosului.* După cele trei vise profetice, tânărul refuză hainele bogat lucrate, el care admira, până la adoraţie, orice lucru frumos, hotărât să meargă la încoronare cu veşmintele lui sărăcăcioase. Dar în catedrală are loc o veritabilă „schimbare la faţă", o transformare extraordinară, o metamorfoză ce dezvăluie prezenţa de netăgăduit a sacrului: „Mărirea lui Dumnezeu umplu tot lăcaşul". Tânărul Rege îngenunchează în faţa chipului lui Iisus şi se roagă, iar Dumnezeu îi răspunde, săvârşind un

---

[7] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul,* p. 17. Dan Gabriel Sîmbotin, în *Imaginarul,construcţia şi deconstrucţia lumii,* afirmă că „simbolul reprezintă reperele pe care le avem în abisul lumii pulsionale şi de aceea el joacă rolul de punct de sprijin al cunoaşterii în ceea ce e de-necunoscut." (p. 165).

[8] Rudolf Otto, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.113.

[9] Ibidem, p. 121.

[10] Rudolf Otto afirmă despre basm că el „presupune de la bun început un instinct „natural" al imaginaţiei, al povestirii, al conversaţiei şi plăsmuirii acestuia. Dar o povestire devine basm numai datorită acelui element al „minunatului", numai datorită miracolului şi unor întâmplări şi acţiuni miraculoase, adică numai datorită unei trame numinoase. Acelaşi lucru se poate spune, într-o măsură încă şi mai mare, despre *mit*. (Ibid., p. 137)

[11] Ibid., p. 122.

[12] Ibid., p. 128.

miracol. În cartea a doua a *Republicii* lui Platon, Socrate face următoarea afirmaţie: „Dumnezeu este simplu, este sincer în faptă şi în vorbă. El nu se transformă şi nu înşeală pe nimeni."[13]

În accepţia lui Rudolf Otto, sacrul/numinosul este ceva inefabil şi care se sustrage, cu îndărătnicie, oricărei apropieri raţionale şi oricărei delimitări conceptuale. El este prezenţă.[14] El este un *mysterium tremendum*, o taină cu neputinţă de pătruns,[15] un Bine spre care sufletul tinde, în mod intuitiv şi iraţional, chiar dacă găsirea lui înseamnă jertfă, sacrificiu, dăruire de sine. Când Pescarul, din *The Fisherman and His Soul*, renunţă la sufletul său, el renunţă de fapt, nu la sine, ci la Lume, adică la acea parte din el care ţine, prin toate apetiturile sale, de teluric. El îşi abandonează sufletul său pentru a se putea uni cu Iubirea sa. Dar sufletul său călătoreşte prin lume şi o dată pe an se reîntoarce la el pentru a-i povesti despre peripeţiile sale şi implicit pentru a-l ispiti.

Iubirea, în acest caz, se constituie ca o expresie a sacrului, iar sirena[16] este o fiinţă ce aparţine, în mod simbolic, unei alte lumi, aşa cum Dumnezeu este *ganz andere*, adică ceva cu totul diferit.[17] Alegerea Pescarului implică, practic, imersiunea lui într-o altă dimensiune, un alt regn, o altă sferă a existenţei. Detaşat de lume, ieşit din contingent, el cunoaşte un tip superior de existenţă, superioritate conferită de Iubire. Este, fără îndoială, o lume sacră care se revelează ca fiind, în mod fundamental, deosebită de cea profană.[18]

Credinţa lui Oscar Wilde este că sacrul oferă o deschidere unică spre universul valorilor, că el îi permite omului să treacă peste întâmplările dificile ale vieţii pentru a descoperi frumuseţea Spiritului, care respiră pretutindeni, în oameni, dar şi în Natură. Simbolurile[19] şi metaforele, care abundă în basmele lui Oscar Wilde, contribuie din plin la captarea acestei atmosfere de mister sacral, de împărtăşire dintr-o taină minunată care face posibilă exaltarea inimii dincolo de orice tragism existenţial. Căci, dacă Moartea există, există şi Viaţa de dincolo de Moarte.

Învăţătura creştină, în tot ce are ea fundamental şi universal, se regăseşte în ţesătura narativă a basmelor lui Oscar Wilde, fără a se recurge neapărat la o ilustrare dogmatică, ci filtrând ideile printr-o gândire şi simţire personale, de unde şi nota de mare originalitate pe care o capătă textele sale. S-ar putea chiar afirma, fără teama de a greşi, că aceste basme, construite după modelul parabolei, întăresc convingerea că orice apropiere de sacru necesită mai întâi o ştiinţă (*gnoză)* a Binelui şi a Adevărului, ştiinţă care nu poate fi obţinută decât prin Iubire.

În eseul *Sufletul omului în socialism (The Soul of Man under Socialism),* Oscar Wilde îl propune pe Iisus[20] ca pe un model absolut, singurul demn de a fi urmat. Pentru el, Iisus este cel care se desăvârşeşte pe sine prin iubire şi suferinţă, prin sacrificiul pe care îl face pentru umanitate. Iar acest comportament, imposibil de înţeles pentru unii, nu atestă altceva decât binecunoscuta afirmaţie a sfântului apostol Ioan că „Dumnezeu este Iubire," idee care apare în predica rostită de preotul din *Pescarul şi Sufletul său (The Fisherman and His Soul)* şi care dovedeşte puterea miraculoasă a iubirii de a transforma inimile oamenilor, de a le transfigura, de a aduce în ele, în mod inefabil, pacea şi împăcarea. Nu întâmplător pentru Oscar Wilde, Iubirea e mereu însoţită,

---

[13] Platon, *Republica,* apud Rudolf Otto, op. cit., p. 152.
[14]Ibidem, p. 11, dar şi p. 16.
[15]Ibid., p. 18.
[16] Oscar Wilde nu a ales întâmplător o sirenă, adică o fiinţă a mediului acvatic, deoarece se ştie că „simbolismul Apelor implică atât moartea, cât şi renaşterea. Contactul cu apa înseamnă întotdeauna o regenerare: disoluţia este urmată de o nouă naştere iar imersiunea fertilizează şi sporeşte potenţialul de viaţă." (Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 99). Aici se poate consulta de asemenea şi capitolul *Apele şi simbolismul acvatic* din Mircea Eliade, *Tratatul de istoria religiilor,* Humanitas, Bucureşti, 2005, pp. 202-229.
[17]„Sacrul se manifestă întotdeauna ca o realitate de un ordin complet diferit de realităţile „naturale"."(Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul,* op. cit., p. 12).
[18] Cf. „Or, prima definiţie care s-ar putea da sacrului este*opusul profanului.*" (Ibidem).
[19]„Datorită simbolurilor," susţine Mircea Eliade, „omul iese din starea sa particulară şi se deschide spre general şi universal. Simbolurile trezesc experienţa individuală şi o preschimbă în act spiritual, în stăpânire metafizică a Lumii." (Ibid., pp. 159-160).
[20] Jack Zipes face menţiunea că "he portrayed so many Christlike protagonists in his fairy tales," (*Fairy Tales and the Art of Subversion,* p. 122) ceea ce subliniază interesul lui Wilde faţă de personalitatea emblematică a lui Iisus şi de problematica lansată de el.

acompaniată de Durere.[21] Ea reprezintă un punct luminos, dar îndepărtat, la care nu se poate ajunge decât traversând Labirintul tuturor încercărilor.

Raportul iubire-durere este aproape omniprezent în basmele scriitorului englez. Marea majoritate a poveştilor sale pivotează în jurul acestei relaţii dialectice ce se afirmă ca o realitate ineluctabilă, imposibil de evitat şi cu neputinţă de depăşit. Iubirea, în viziunea sa, are în permanenţă o notă, o aură de tragism, de fatalitate predestinată, aşa cum se întâmplă în *Prinţul Fericit (The Happy Prince)*, de pildă. Ea apare ca jertfă de sine şi ca sacrificiu în *Privighetoarea şi trandafirul (The Nightingale and the Rose),* ca devotament, fără limite, în *Prietenul credincios* (*The Devoted Friend)*, dar şi ca afirmare a binelui şi a adevărului în *Copilul Stelelor* (*The Star Child)* sau *Regişorul* (*The Young King)*.

Iubirea, la Oscar Wilde, nu este niciodată un concept sau o idee, ci un aspect al vieţii, o parte integrantă a ei, poate chiar mai mult, o soluţie salvatoare. Toate personajele basmelor sale, cu puţine excepţii, acţionează motivate de resortul intim al iubirii. Ele se lasă călăuzite de ea până la capăt, înfruntând pericole şi nevoi (ca Tânărul Rege şi Copilul stelelor), confruntându-se cu însăşi moartea (ca micuţa Privighetoare care acceptă să i se străpungă inima până la ultima picătură de sânge şi până la ultima suflare sau ca Rândunelul ce refuză să îl părăsească pe Prinţ). Pescarului, din *The Fisherman and His Soul,* nici un sacrificiu nu i se pare prea mare dacă el se realizează în numele Iubirii: nici chiar renunţarea la propriul suflet, fiindcă renunţarea se face în numele fiinţei iubite.

Se spune că iubirea înseamnă căutarea frumosului şi, pe bună dreptate, căci şi una şi cealaltă sunt teofanii, adică manifestări ale divinului, de unde relaţia indisolubilă dintre cele două. Iubirea apare ca o oglindă în care Frumuseţea se reflectă în toată splendoarea ei.[22] Şi nici nu ar putea să fie altfel atâta timp cât Frumuseţea, pe un alt plan, se identifică cu Binele şi cu Adevărul.[23] Dar Binele, aşa cum îl concepe Oscar Wilde, depăşeşte morala comună şi eticul ca valoare socială, circumscrisă unei epoci sau unei anumite orânduiri istorice. Valorile pe care scriitorul englez le are în vedere sunt esenţe, adică structuri fundamentale, imuabile, situate deasupra legilor prescrise de o societate sau alta. Ele trec dincolo de efemerul, de provizoriul existenţei omeneşti, înscriindu-se în absolutul metafizic al lucrurilor imateriale, dar şi imemoriale. Iar, în accepţia lui Oscar Wilde, ghidul sau călăuza celui care caută şi doreşte Binele şi Frumosul este tocmai Iubirea. Sf. Augustin descrie iubirea ca pe o „greutate – *pondus amor*, întrucât ea îl conduce pe om către propriul său loc,"[24] îi oferă o bună orientare şi o bună situare – adică un spor de luciditate – în lume. Nu degeaba Platon considera că omul desăvârşit este doar cel capabil de iubire.

În *Banchetul*, sufletul râvneşte şi tânjeşte după ceea ce este Frumos pentru că „Frumuseţea este adevăr."[25] Frumosul ne emoţionează, ne mişcă, şi contemplându-l ni se oferă şansa de a intra în

---

[21] Cf. „Acum mi se pare că Iubirea, orice fel de iubire, este singura explicaţie posibilă pentru cantitatea imensă de suferinţă din lume. Nu-mi pot imagina o altă explicaţie. Sunt convins că, dacă lumile, aşa cum am mai spus, sunt construite din Durere, la mijloc e numai Iubirea, pentru că Sufletul omului, pentru care toate sunt făcute, nu poate atinge altfel deplinătatea perfecţiunii." (Oscar Wilde, *De Profundis*, p. 233).

[22]Ideea de frumos, aşa cum apare ea la Oscar Wilde, depăşeşte categoria estetică, care, de obicei, e înţeleasă ca „echilibru, armonie, seninătate şi calm."(Al. Dima, *Domeniul esteticii,* Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1998, p. 33). O definiţie mai cuprinzătoare oferă Liviu Rusu care subliniază simbioza dintre adevăr, bine şi frumos ce se traduce în plan conctret ca „unitate existenţială, imanentă." (Liviu Rusu, *Logica frumosului,* Editura Universităţii „Regele Ferdinand I", Cluj, 1946, pp.51-52).Kant propune o definiţie interesantă, mai apropiată de viziunea scriitorului englez, şi anume aceea a „frumosului în sine ca obiect al unei plăceri fără concept şi fără vreun interes."(Apud ibidem, p. 36). Oscar Wilde, în eseul *Criticul văzut ca artist,* suţine că: „Frumosul are tot atâtea înţelesuri câte stări de spirit are omul. Frumosul este simbolul simbolurilor. Frumosul dezvăluie totul, deoarece nu exprimă nimic.Când ni se înfăţişează pe sine, ne arată întreaga flacără a lumii."(În volumul *Intenţiuni*, op. cit., p. 147).

[23] John Ruskin, vorbind despre frumos, afirmă că el „prin însuşi natura sa se identifică până la un punct cu binele" (Mihai Miroiu, *Prefaţă* la *Intenţiuni*, op. cit., p. 14), în timp ce George MacDonald crede că "Beauty is the only stuff in which Truth can be clothed". (*The Fantastic Imagination,* Web).

[24] Apud Marie-Dominique Philippe, *Despre Iubire*, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1999, p. 9.

[25] Din studiul introductiv a lui Petru Creţia la *Banchetul* de Platon, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 60. Tot Petru Creţia spune că „dragostea şi frumuseţea sunt doar nişte chemări către o zonă mai presus de cuprinderea minţii noastre şi de determinările experienţei noastre pur omeneşti, către un absolut în principiu incompatibil cu definiţia noastră, dar mai bogat în intensitatea lui decât tot ce am putea visa în insatisfacţia noastră de a fi doar ce suntem." (p. 61).

contact nemijlocit cu Fiinţa.[26] Platon credea că sufletul a privitfrumosul divin şi de aceea îl recunoaşte şi se lasă atras de el. Şi cunoscând Frumosul divin, omul cunoaşte binele şi adevărul, căci cele trei, din perspectiva sacrului, coincid, adică se află într-un raport de egalitate.[27] Frumuseţea care se manifestă îşi are rădăcina în adevărul Fiinţei, în ceea ce este imaterial şi inalterabil.[28] Frumuseţa, ca emanaţie a divinului, nu conţine nimic material, „ea este de ordin intelectual" şi „se dezvăluie ca percepere intelectuală a dreptei măsuri, a armoniei."[29] Cicero spunea că „frumosul este floarea binelui,"[30] înţelegând prin aceasta că tot ce e bun este, în mod necesar, şi frumos, cu alte cuvinte, frumosul şi binele sunt identice.[31] La Platon, binele este expresia sacrului prin excelenţă. El „e mai presus de orice definiţie, de orice reprezentare formală… Totul porneşte din Bine, inclusiv cunoaşterea Binelui."[32] Kant concepe frumosul ca pe un simbol al binelui moral,[33] vorbind aici despre frumuseţea transpusă la nivelul lumii materiale.

Fiind o imagine (*eikon*) a divinităţii, Iubirea apare ca ceva superlativ, excelenţa sa dezvăluindu-se în mod concret ca Binele sau Adevărul spre care tindem fără oprire. „Iubirea este izvorul oricărei ordini,"[34] iar „a iubi înseamnă a fi complice al binelui."[35] Ea nu exclude sacrificiul (modelul absolut al acestuia fiind Iisus) fiindcă el este actul prin care iubirea, revelându-se ca taină şi mister, transcende lumea şi întocmirile ei relative: „mai mare dragoste decât aceasta nimeni nu are, ca sufletul lui să şi-l pună pentru prietenii săi."[36] Jertfa, în numele Iubirii, este văzută mereu ca o dăruire de sine, ca un gest de abnegaţie totală şi ca un triumf al forţelor spiritului. Sacrificiul din iubire şi jertfa de sine izvorăsc tocmai dintr-o situare antinomică vizavi de realitatea profană, ele reprezentând o confruntare directă cu efemerul şi relativismul lumii, o renunţare la tot pentru a dobândi, în mod paradoxal, totul. Este vorba aici de gestul necondiţionat al unei fiinţe care forţează Soarta/Destinul, asumându-şi riscul în mod conştient şi eroic. Asumarea conştientă şi eroismul sanctifică sacrificiul şi jertfa de sine acordându-le o valoare intrinsecă absolută.

În basmele lui Oscar Wilde există şi cei care rămân în afara sferei iubirii, neatinşi şi neinfluenţaţi de ea, acţionând ca o contrapondere la faptele aleşilor ei. De pildă, insensibilul Morar, din *Prietenul credincios (The Devoted Friend),* opus mereu dezinteresatului şi mărinimosului Hans. Prinţesa Spaniei, din *Ziua de naştere a Infantei (The Birthday of the Infanta),* pare a fi exemplul cel mai notabil de personaj ce întruchipează nu atât răutatea, cât incapacitatea funciară de a simţi ceva, de a preţui celelalte persoane pentru ceea ce sunt şi nu pentru ceea ce-ar putea obţine practic de la ele. Infanta, aşa cum o zugrăveşte autorul, este o creatură rece şi aspră, care raportează totul la sine fără a ţine cont de sentimentele şi gândurile celorlalţi. Moartea nefericitului Pitic nu-i stârneşte nici cel mai mic interes, nici măcar o umbră de compasiune. Comportamentul ei rămâne glacial şi inuman până la sfârşit.

Fiica profesorului, din *Privighetoarea şi trandafirul (The Nightingale and the Rose),* refuză darul nepreţuit al Iubirii, doar pentru că primise nişte cadouri scumpe şi valoroase financiar. Edilii din *Prinţul Fericit (The Happy Prince)*, constatând că statuia nu mai arată, nici pe departe, atât de strălucitoare ca înainte, se hotărăsc, cu o teribilă nepăsare şi fără nici o urmă de regret (de parcă asta ar fi aşteptat demult), să o dărâme.

---

[26] Cf. Ibidem, p. 48. O idee pe care o regăsim la Oscar Wilde este aceea că: „Frumosul este ceea ce ne smulge din uitarea Fiinţei şi ne oferă contemplarea ei." Dar şi că „el este ceea ce luminează cel mai puternic şi, ca atare, ceea ce strămută cel mai departe, ceea ce, în gradul cel mai înalt, transpune." (Gabriel Liiceanu, *Lămuriri preliminare* la Platon, *Phaidros*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 49).

[27] „Adevăr şi frumuseţe se raportează, în esenţa lor, la unul şi acelaşi lucru, la Fiinţă." Şi: „Frumosul ne ridică deasupra sensibilului şi ne poartă îndărăt în ceea ce este adevărat." (Ibid., p. 51).

[28] Cf. ibidem.

[29] Alain Besançon, op. cit., p. 41.

[30] Cicero, *Tusculanae disputationes*, (I, 26), apud Alain Besançon, op. cit., p. 51.

[31] Alain Besançon, op. cit., p. 173.

[32] Ibidem, p. 33.

[33] Ibid., p. 215.

[34] Ibid., p. 119.

[35] Ibid., p. 118.

[36] Ioan, 15, 13.

Tânărul Rege (*The Young King)* trebuie, în momentul încoronării, să-i înfrunte pe nobili, pe curteni, pe Şambelan, pe Episcop şi întregul norodul care, strâns să îl aclame, îl batjocoreşte. Pentru a-şi explica atitudinea, el le povesteşte cele trei vise profetice, dar nimeni nu-l înţelege şi toţi, arătându-se consternaţi, îl dojenesc şi îl iau în râs. Status-quo-ul realităţii sociale trebuie acceptat şi nu discutat.

Universul ficţional creat de Oscar Wilde, cu toate trăsăturile sale fantastice, se axează în mod direct pe această antiteză dintre fiinţă şi nefiinţă, dintre aparenţă şi esenţă, acceptare şi negare, bine şi rău, implicând în dinamica ei, subtilă şi stranie deopotrivă, categoriile esteticului şi ale eticului, dar o etică a inimii şi a conştiinţei, şi nu morala părtinitoare a unei societăţi strâmb întocmite. Autorul îşi construieşte viziunea sa artistică şi literară pornind de la filosofia lui Platon care susţine că „simţurile ne înşeală, că percepţia adevărului este nemijlocită şi că sufletul este nemuritor."[37] La Platon, sufletul îndeplineşte trei funcţii care îmbracă forma a trei dorinţe: dorinţa de cunoaştere, dorinţa de afirmare socială şi dorinţa de a satisface instinctele trupului.[38] Aceste trei funcţii corespund intelectului/raţiunii, afectelor şi instinctelor. Dacă vechii greci considerau sufletul ca pe „ceva aerian, ca o suflare care se manifestă la omul viu, sub forma respiraţiei,"[39] Platon identifică sufletul cu gândirea.[40] În *The Fisherman and His Soul,* sufletul se configurează ca un *dublu* al eroului, situându-se mereu în opoziţie cu el şi zădărnicindu-i planurile şi aspiraţiile. Sufletul Pescarului se manifestă întru totul ca o făptură dominată de afecte şi instincte – lipsit de inimă, el se transformă treptat într-o fiinţă crudă, mefistofelică. Situaţia este similară în *Portretul lui Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray)*. Personajul îşi exprimă dorinţa nefastă de a rămâne mereu tânăr, ceea ce atrage după sine o perpetuă frumuseţe aparentă în detrimentul sufletului, care, rămas, într-un fel, captiv în tabloul pictat de Basil Hallward, începe să reflecte, cu o fidelitate teribilă viaţa secretă a eroului: „în chiar clipa revelaţiei, frumuseţea lui pământeană păleşte, incapabilă să ţină pasul cu Frumuseţea metafizică a operei de artă."[41] Atât în cazul Pescarului cât şi în cel al lui Dorian Gray, afirmaţia lui Platon că valoarea omului e dată de sufletul său este perfect adevărată.[42] Problema morală a binelui şi a răului nu intră în chestiune pentru nici unul din cei doi[43] – Pescarul caută iubirea ca o formă desăvârşită, şi deci transcendentă, a propriei fiinţe, iar Dorian Gray se centrează, în mod greşit, pe o căutare unilaterală a frumuseţii în tot ce are ea exterior, adică doar obiecte care constituie un decor şi nimic mai mult – singura formă de Artă autentică este chiar tabloul care preia necruţător semnele decăderii personajului.[44] Sensul acestor două poveşti este, în mod magistral, sintetizat de o replică ironică a lui Henry Wotton, filosoful hedonist şi cinic din *Portretul lui Dorian Gray*: „oamenii cunosc preţul fiecărui lucru şi valoarea nici unuia." De aceea povestea sufletului, imaginată de Oscar Wilde, capătă atâtea accente tragice, traseul eroilor culminând cu moartea lor. Oglinzile în care se privesc personajele lui Wilde sunt dintre acelea care deformează: Pescarul cedează ispitei sufletului său, iar Dorian Gray se amăgeşte, crezând că Frumuseţea sensibilă este eternă şi deci poate dura la infinit. În fond, meditaţia autorului despre suflet[45] este una în maniera sa caracteristică, adică paradoxală. Dorind să eludeze problematica binelui şi a răului, voind să cultive o artă care, în opinia lui, putea, şi îşi impunea, să depăşească eticul, situându-se în sfera perfecţiunii Frumuseţii care se definea ca unic ţel al unui artist hotărât să evite tot ce este banal şi comun, Oscar Wilde demonstrează, prin tot ceea ce a scris, că aceasta este

---

[37] Manuela Tecuşan, *Lămuriri preliminare* la Platon, *Phaidon,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 30.
[38]Ibidem, p. 14.
[39] Dan Chiţoiu, *Virtute şi cunoaştere la Platon,* Editura Junimea, Iaşi, 1999, p. 20.
[40] G.W.F. Hegel, *Lecţii despre Platon,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 34.
[41] Mircea Mihăieş, *Narcis &Co: Oscar Wilde între oglinzi carnivore*, prefaţă la romanul *Portretul lui Dorian Gray,* Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 25.
[42]„Conformitatea sufletului cu Ideea este frumuseţea morală, virtutea. Lucrarea virtuţii este asemenea făuririi unei opere de artă – înţelepciunea seamănă cu Fidias, materia ce se prelucrează este sufletul uman şi modelul ce se imită este Dumnezeu." (Dan Chiţoiu, op. cit., p. 57).
[43]„Cele făptuite întru iubire se petrec întotdeauna dincolo de Bine şi de Rău."(Fr. Nietzsche, *Dincolo de bine şi de rău,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 93).
[44] Dorian Gray „caută desăvârşirea fizică, păstrarea permanentei tinereţi, nu a unor virtuţi etice salvatoare." (Dan Grigorescu, *Prefaţă* la *Portretul lui Dorian Gray*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 16).
[45]V. şi René Descartes, *Despre pasiunile sufletului*, Editura Antet, Bucureşti, f.a.

practic imposibil – poţi evita angajarea sau ancorarea în realitatea imediată, dar nu poţi, la nivel intelectual, percepe această antinomie decât ca pe o situaţie dilematică.

BIBLIOGRAPHY

Besançon, Alain, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinski*, traducerea din limba franceză de Mona Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

Dima, Al., *Domeniul esteticii*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1998.

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul,* traducere din franceză de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Editura Nemira, Bucureşti, 1999;

---------, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere din franceză de Marcel Aderca, prefaţă şi postfaţăde Radu Toma, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul,* traducere din limba franceză de Brânduşa Prelipceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Goodenough, Elizabeth, *Oscar Wilde – Victorian Fairy Tales and Meanings of Atonement,* în *The Lion and the Unicorn*, 23/3, pp. 336-354, 1999.

Hatem, Jad, *Hiperbola mistică a iubirii pure,* traducere din franceză de Anca Manolescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Lewis, C.S., *Cele patru iubiri* (pp.219-355), în volumul *Despre minuni, Cele patru iubiri, Problema durerii*, traducere din engleză de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012.

Mihăieş, Mircea, *Narcis & Co: Oscar Wilde între oglinzi carnivore,* prefaţă la romanul *Portretul lui Dorian Gray*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

Ortega Y Gasset, José, *Studii despre iubire*, traducere din spaniolă de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001.

Otto, Rudolf, *Sacrul*, traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Philippe, Marie-Dominique, *Despre iubire*, traducere de Marius Boldor, Editura Cartimpex, Cluj-Napoca, 1999.

Platon, *Banchetul sau Despre iubire*, traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006;

---------, *Phaidros sau Despre frumos*, traducere, lămuriri preliminare şi note de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Rusu, Liviu, *Logica frumosului*, Editura Universităţii „Regele Ferdinand I", Cluj, 1946.

Sîmbotin, Dan Gabriel, *Imaginarul, construcţia şi deconstrucţia lumii,* Editura Institutul European, Iaşi, 2016.

Weil, Simone, *Forme de iubire implicită a lui Dumnezeu,* traducere din franceză, note şi introducere de Anca Manolescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

Wilde, Oscar, *The Complete Works of Oscar Wilde*, Harper Perennial Modern Classics, 2008;

---------, *De Profundis*, traducere şi note de Magda Teodorescu, prefaţă de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2004;

---------, *Intenţiuni,* traducere de Mihai Rădulescu, prefaţă de Mihai Miroiu, Editura Univers, Bucureşti, 1972;

---------, *Portretul lui Dorian Gray,* traducere de Dan Grigorescu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967;

---------, *Toate povestirile*, traducere de Andrei Bantaş, Editura Compania, Bucureşti, 2005.

Zipes, Jack, *Oscar Wilde's Tales of Illumination*,în *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, Routledge, London, 2013, pp.167-173;

---------, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Routledge, New York, 2006.

REMODELING THE COSMOGONIC ELEMENTS „WATER"AND„FIRE" IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE OF BESSARABIA

Mariana Cocieru
Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova

Abstract: In this approach, we will follow the process of remodeling cosmogonic elements „water" and „fire" in the contemporary Romanian literature of Bessarabia according to the popular poetic code. Even if symbolic code changes was made, we will point out that, however, it remains within the perimeter of the updated folkloric model, and only the configuration elements are different due to the change of the discursive register. The analytical strategy will consist in investigating intertextual contamination at the level of the symbolic system, identifying the level of preservation of the folkloric figurative element and thesaurus within the text of the stylistic constants. In addition, the modalities of mutual assimilation and configuration of certain rhetorical constraints in the internal structure of the literary text will be determined, with the purpose of exploring the value of these elements, the diversion of the collage effects to the folk-type dialogue unit. Thus, we will determine how he influenced the transcription of the folk-producing experience of the formation of additional meanings by intertextual enrichment of archetypal symbolic codes and the potentiation in the thematic network of a new imaginary universe through subtle correspondences and artistic reverberations.

Keywords: cosmogonic elements, water, fire, folklore, literature, symbol, ethnofolkloric constituents

În demersul de față vom urmări procesul de remodelare a elementelor cosmogonice „apa" și „focul" în literatura română contemporană din Basarabia în funcție de codul poetic popular. Chiar dacă se produc modificări de cod simbolic, vom reliefa faptul că totuși se rămâne în perimetrul modelului folcloric actualizat, elementele configurative fiind diferite doar din cauza schimbării registrului discursiv. Reactualizarea la nivelul imaginarului și transfigurarea simbolică se produc prin tehnicile de transfocalizare și transstilizare, forme de colaborare și interpretare, care nu alterează cadrul generator, ci doar îi imprimă amprente specifice, implică o nouă articulare poetică, fiind expresia unei poziții de enunțare − transpoziționarea. Strategia analitică va consta în cercetarea contaminărilor intertextuale la nivelul sistemului simbolic, identificarea nivelului de conservare a elementului figurativ folcloric și tezaurizare în interiorul textului a constantelor stilistice. De asemenea, vor fi determinate modalitățile de asimilare reciprocă și de configurare a anumitor constrângeri retorice în structura internă a textului literar care au drept finalitate explorarea valorică a acestor elemente, deturnarea efectelor de colaj spre unitatea de tip dialogal cu folclorul. Vom identifica atât puterea de absorbție a elementelor folclorice, provenită nu doar dinspre structura în care au fost integrate, ci și dinspre cod și totalitatea operei, cât și mobilitatea materialului interdiscursiv. Astfel vom stabili cum a influențat transcrierea experienței producătoare a folclorului asupra formării de sensuri suplimentare prin îmbogățirea intertextuală a codurilor simbolice arhetipale și potențarea în rețeaua tematică a unui nou univers imaginar prin corespondențe subtile și reverberații artistice.

În prefață la volumul *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică,* folclorista Elena Niculiță-Voronca, meditând asupra specificului interpretării elementelor esențiale cosmogonice (cele patru stihii ale naturii: focul, apa, aerul și pământul) precizează că respectivele nu pot fi analizate de sine stătător, ci în coeziune[1]. Cercetătorul

[1]Niculiță-Voronca Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*. Vol. I. Iași: Polirom, 1998, p. 21.

simbolurilor folclorice Ivan Evseev observă că incipientul sentimentului erotic, în postura de constituent al creației supreme, divine, e într-o profundă corelație cu toate stihiile naturii: „Ca orice act cosmogonic prin care se zămislesc lumile și care reprezintă un model arhetipal al oricărei întemeieri și apariții, nașterea sentimentului erotic (erotogonia) nu poate să se dispenseze de participarea principalelor stihii ale naturii: focul, apa, aerul, cerul, pământul”[2].

Relaționat cu sentimentul erotic, simbolul apei apare foarte des în lirica populară ca alinător al dorului. În opoziție cu focul, apa vine ca remediu împotriva dragostei arzătoare: „Nu știu luna pe șer merge/ Ori puica la apă treșe,/ Să-mi aducă apă reșe,/ Apă reșe-n străchinioară/ Și năsip în batistioară,/ Să mi-l pui la inimioară,/ Să-mi treacă de foc de asară”[3]; „Frundzâșoară de-un tirău,/ Drumul șel de ni-al măr eu/ Nu-i fântână, nișa pârău,/ Să-ni potoale focul neu”[4]. În exemplele respective apa nu e doar elementul stingător, ci de împlinire a dragostei. Apa prin sursele sale germinative, cum ar fi izvoarele, fântânile, pâraiele, râurile etc., dezvăluie conotația femininului, fiind deseori asociată cu iubita: „Focul de la ininioară/ Nu-ni potoală nișa o țară,/ Numai puica îndesară,/ Numai puica cu vederea/ Îni stinge focul și durerea”[5].

Situat la o altă extremă a relației acvatic-piric, focul în lirica populară e întruchiparea dragostei, a tensiunii sexuale și a fecundității: „– Fetișoarî-surioarî,/ Ochii mândrei mă omoară,/ Inima mi-a pus în foc,/ Dău să-i spun – iaca nu pot”[6].

Urmărind linia denotativă folclorică, Vlad Ioviță transfigurează în nuvela *Un hectar de umbră pentru Sahara* focul ca simbol al dragostei: „Băiatul încremenise și el, vrăjit, paralizat. Pierduse graiul. Nu putea face un pas, o mișcare. Sângele înghețase în el, tot. Și voința. Șarpele nu era un șarpe obișnuit. Era mai mult decât o reptilă. Și nu era șarpe, ci șerpoaică. Da, fiindcă citi în ochii ei ceva asemănător cu ruga, cu patima, cu focul mistuitor. La oameni acest foc dragoste se numește”[7]. Focul din privirea șerpoaicei e și o caracteristică a ochiului nefast, numit în magia populară „deochi” sau „farmec”, de unde și paralizia lui Simion în fața privirii scrutătoare. Ca simbol al dragostei este prezent și în romanul *Podurile* de I. C. Ciobanu. Personajul Toader, îndrăgostit, simte un foc în coșul pieptului care nu mai are „stăvilă”[8].

Ca element constitutiv acvatic, izvorul simbolizează o naștere irezistibilă, continuă. Resurecțialiteraturiidin Basarabia după „dezghețul hrușciovist” e de asemenea raportată revenirii la izvoare, la tradiții, la folclor. Prin urmare, motivul izvorului, subliniază Eliza Botezatu în studiul *Poezia și folclorul: puncte de joncțiun*e, a devenit unul emblematic pentru poeții noștri, dezvăluind în creația lirică a acestora diverse semnificații legate de copilărie (*Izvoare* de A. Cibotaru), când este raportat la existențialul uman; de natura fertilizatoare (*Acolo pe unde* de G. Vieru), când e asociat cu principiul feminin: „Curge izvorul,/ Grâul răsare/ Acolo pe unde/ Trec urmele tale”, matern: „Izvoare –/ Limpezi zăvoare!/ Sufletul mamei/ De voi străjuit” (*Izvoare* de G. Vieru); de casă, de baștină, de meleagul natal (*Șoaptele simple ale inimii* de G. Ciocoi); de legătura genetică dintre generații (*Dar mai întâi* de L. Damian), când izvorul e întruchiparea umbrelor strămoșilor; de veșnicie, credință (*Eu rămân cu izvoarele* de A. Ciocanu)[9]. Scriitorul G. Malarciuc întrevede în apa izvoarelor o sfințenie deosebită, din moment ce nu-i poți atribui însușiri plasticizate, cum „nu poți găsi comparații pentru laptele mamei”[10]. „Clinchetul izvoarelor” declanșează o adevărată euforie în nuvela *Fântânarul* de Vlad Ioviță, dau glas amiezii, ca o răsplată pentru cei care au trudit să-l scoată

---

[2]Evseev Ivan. *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*. Timișoara: Facla, 1987, p. 49.
[3] AFAȘM, 1947, ms. 7, f. 148; Dorotcaia – Dubăsari; inf. Gheorghe V. Ciobanu, 48 ani; culeg. M. Ipati; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite)*. Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieșu, Grigore Botezatu, Ion Buruiană [et. al.]. Vol. II. Chișinău: S. n., 2009, p. 101.
[4] AFAȘM, 1947, ms. 23, f. 7; Cocieri – Dubăsari; inf. Ion N. Verlan, 72 ani; culeg. P. Crivițchi; *Ibidem,* p. 111.
[5]*Ibidem*; *Ibidem*.
[6] AFAȘM, 1961, ms. 138, f. 411; Dorotcaia – Dubăsari; inf. Irina I. Andronache, 22 ani; culeg. M. Savin, E. Bâtcă; *Ibidem*, p. 109.
[7]Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 389.
[8]Ciobanu Ion C. *Scrieri*. Vol. 2. Chișinău: Literatura artistică, 1978, p. 52.
[9]Botezatu Eliza. *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune*. Chișinău: Știința, 1987, p. 112-113.
[10] Malarciuc Gheorghe. *Scrisori din casa părintească*. Chișinău: Literatura artistică, 1980, p. 266.

la lumină.

Pentru personajul moş Toader Veşcă din romanul *Cucoara* de I. C. Ciobanu izvorul cu apă este un lucru sfânt, bătrânul fiind cunoscut în sat drept un fântânar iscusit. Detaliile etnografice la care recurge scriitorul vin să contureze complex ritualul săpatului fântânii: „Era destul să vină un om, să-i spună că a adunat piatră pentru fântână şi bătrânul îndată pleca să cerceteze locul. Căuta o vară întreagă buruiana de izvor, mucul curcanului. Apoi venea după sfredel. Avea sfredel bun. Sfredelea până la sfârcul izvorului. Oricât de adânci ar fi fost ştimele apelor, bătrânul nu da înapoi”[11].

În tradiţia românească feminitatea apei este susţinută şi de credinţa în existenţa diferitor spirite acvatice de gen feminin: ştime, iele, nedei, zâne, vâlve etc., genul acestor făpturi demonice i-au inspirat de multe ori pe scriitorii autohtoni. Prozatorul basarabean G. Meniuc valorifică motivul ştimei codrului care îl fascinează pe Lion din *Caloianul*, inspirându-l să creeze opera vieţii prin jertfirea chipului acesteia. V. Ioviţă recurge la reveriile fantastice ale visului şi transfigurează imaginea sirenei, ca proiecţie a fiicei personajului principal, despre care Chiril Mifodievici nici nu bănuia. În realitate visul premonitoriu îi vesteşte moartea copilului, care şi-a căutat toată viaţa părintele, dar aşa şi nu a reuşit să-l întâlnească. Mediul în care tata îşi întâlneşte fiica este visul. În romanul *Bătuta*, Matcovschi remodelează imaginea Zânei mării[12] ca motiv al unei presimţiri pe care o are Magdalena faţă de nişte evenimente care urmează să se înfăptuiască (în final Pavel Iaconi, soţul ei, este rănit).

În ceremonialul nupţial apa neîncepută e o perspectivă a belşugului şi succesului: „Înturnându-se mirii de la cununie, se varsă înaintea lor cofe pline cu apă, ca prin toată viaţa lor să li meargă în plin”[13]. O transpunere a credinţei în apa binefăcătoare depistăm în *Focul din vatră* de D. Matcovschi. Păstrat şi până astăzi, momentul trecerii cu căldarea plină prin faţa celui care merge pe drum, e un semn bun: „Aşteaptă o clipă, Grigore, să-ţi ies cu plinul. Scot apă şi-ţi trec drumul cu plinul. Să-ţi meargă bine” îi zice Gheorghina[14]. Vom observa că episodul devine concludent ceva mai târziu, când semnificaţia credinţei în apa turnată anume de această femeie, va genera unirea ulterioară a acestor două suflete: Grigore şi Gheorghina.

Obiceiul de a te spăla cu „apă neîncepută” la anumite sărbători: *Paşti, Sângeorz, Sânziene* etc., udatul ritualic prezent în obiceiurile calendaristice de vară: *Caloianul*, *Paparuda*, poartă credinţa nu doar de purificare şi de preîntâmpinare a unor boli, acesta are şi funcţie germinativă. Momentul respectiv este transfigurat de George Meniuc în nuvela *Caloianul.* Acest ritual de invocare a ploii apare descris destul de complex, prozatorul prezentând nu doar detaliile etnografice de executare a obiceiului, ci şi poezia respectivă[15].

Spre deosebire de Meniuc, Vlad Ioviţă recurge la simbolistica apei senzuale şi regenerative. În nuvela *Dans în trei*, ploaia ca laitmotiv evocă, pe de o parte, descătuşarea Magdalenei, dar şi a personajelor masculine de a se arunca în apele desfrâului, iar pe de altă parte – perspectiva purificării, motiv servind afirmaţia eroinei: „Eu sunt ca Venus, zicea ea. – Mi-e destul să fac un duş rece şi redevin fecioară”[16]. Spre final în proză sunt întreţesute şi versurile de invocare a ploii venite din lumea copilăriei: „– Udă-mă, mamă, cu apă,/ Să cresc mare,/ Să nu-ncap nici într-o groapă,/ Mamă, mamă dragă. [...] – Udă-mă, mamă, cu lapte,/ Să mă fac albă,/ Să mă cunoşti şi noaptea,/ Mamă, mamă dragă. [...] – Udă-mă, mamă, cu vin,/ Să-mi fie traiul/ Ca paharul plin”[17].

Apa vie, care străbate rădăcinile pomului vieţii din grădina Eden, este materializată prin imaginea fântânii, izvorului. În toate basmele lumii se vorbeşte despre o fântână miraculoasă, vindecătoare, întremătoare a trupului şi întăritoare a spiritului. Dintr-o asemenea fântână poate curge lapte, miere, vin etc. În episodul *Fântâna cu agheasmă* din basmul de proporţii *Pantalonia* –

[11]Ciobanu Ion C. *Scrieri*. Vol. 3. Chişinău: Literatura artistică, 1978, p. 69-70.
[12]Matcovschi Dumitru. *Bătuta*. Chişinău: Literatura artistică, 1979, p. 276-277.
[13]Gorovei Artur. *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*. Bucureşti: Librăriile Socec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915, p. 9.
[14]Matcovschi Dumitru. *Focul din vatră*. Chişinău: Literatura artistică, 1982, p. 109.
[15]Meniuc George. *Răvaşul ploilor: Proze.* Chişinău: Literatura artistică, 1986, p. 44-45.
[16]Ioviţă Vlad. *Friguri: nuvele*. Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 149.
[17]*Ibidem*, p. 150.

ţara piticilor de Spiridon Vangheli este evocat motivul apei sfinţite. Fântânile erau nelipsite de pe lângă temple şi din alte locuri sacre. Ele unesc lumea terestră cu cea subterană şi, totodată, pot fi un „ochi" deschis spre cer. În nuvela *Samariteanca* prozatorul Ion Druţă recurge la semnificaţia sacră a apei, care izvorăşte de sub talpa unei mănăstiri. Faima celor trei izvoare se trage nu de la predicile şi slujbele oficializate, cât de la apa lor sfântă, tămăduitoare şi dulce. Motivul mănăstirii, ridicate pe o palmă de piatră, într-un cuib de dealuri împădurite, sub talpa căreia curg cele trei izvoare, care prin apă sfinţeau pământurile din jur, vine să sublinieze sacralitatea apei şi legătura cu imaterialitatea celestă.

Motivul apei ca „ochi" deschis spre cer este valorificat în nuvela *Fântâna adună apă* de Iacob Burghiu. Personajul nuvelei coboară „în adâncul fântânii părăsite din Valea Mare. [...] Pe fund străluceşte în gură de apă o bucăţică de cer. Fiecare fântână are un cer în inima ei. Scoate stele din pământ şi le dăruieşte oamenilor. Însetaţii pun gura, le laudă apa şi pleacă. Fântâna rămâne singură. Apele nu strigă din urmă, îs ostenite. Vin de departe, din străfunduri, umede şi răcoroase"[18]. Aici fântâna e axa care uneşte cele două dimensiuni celeste: cerul propriu-zis şi proiecţia acestuia în apă. Episodul coborârii într-o fântână a voinicului, urcat într-un hârzob, pentru a ajunge pe tărâmul celălalt ţine de convenţionalul basmelor româneşti. În nuvela *Fântânarul* de Vlad Ioviţă este transfigurat acest motiv al coborârii în fântână, atunci când Aristide este nevoit să se ascundă de autorităţi în lăcaşul subteran pentru a scăpa cu viaţă şi spre finalul nuvelei când îşi reia munca de fântânar.

Fântâna săpată în pământ se asociază principiului feminin; basmele şi legendele multor popoare ne povestesc despre transformarea fetei omorâte sau persecutate într-o fântână: „O fântână lină/ Cu apă puţină,/ Apă limpejoară/ Ca o lăcrimioară"[19]. Întâlnirea de lângă fântână e un topos mitologic şi folcloric. Iacob o întâlneşte pe Rachela lângă o fântână din Mesopotamia, ea revine şi în căsătoria lui Isaac cu Rebeca; tot lângă fântână Isus o va întâlni pe Samariteanca, dezvăluindu-i acesteia natura sa divină. Lângă fântână o va întâlni şi Grigore Ciobanu pe Gheorghina în romanul *Focul din vatră.*

În nuvela *Fântânarul,* prozatorul Vlad Ioviţă valorifică ritualul săpării fântânii, enunţând şi aspectul etnografic: „Clinchetul izvorului dădu glas amiezii. Aristide aşteaptă să se limpezească apa. Aşteptau şi cei doi ajutori ai lui... Şi câteva ulcioare deşarte aşteptau alături. În sfârşit fântânarul îngenunche şi bău. Apoi bău moş Irimia, apoi Nichifor Bădişor, apoi începură să se adape ulcioarele. Venind să-şi potolească setea, fiecare aducea cu el şi câte o piatră. Piatră lângă piatră în jurul izvorului..."[20]. Piatra de lângă izvor vine să sublinieze semnificaţia soliditătii, tăriei, statorniciei, dar şi a perenităţii acestui neam, cu atât mai mult că fântâna în fond reprezintă rezultatul osmozei dintre izvor şi piatră.

Numeroase practici premaritale, maritale, ceremonii de fecunditate, dar şi obiceiurile legate de săparea unei fântâni sau de întreţinerea ei atestă sacralitatea acesteia în cultura tradiţională românească. Spre a fi ferite de duhurile rele, ele sunt străjuite de câte o cruce sau o troiţă. Cât priveşte surparea unei fântânii, aceasta are valenţe nefaste în mentalitatea poporului. Momentul respectiv este transfigurat de S. Vangheli în ciclul de povestiri *Isprăvile lui Guguţă.* Când personajul principal se îmbolnăveşte şi este transportat la spital la Bălţi, „şi te-i mira că scapă", bunelul lui nu rămâne surprins:

„– Mata ştii că s-a prăbuşit fântâna astă noapte?

Bunelul parcă se aştepta la una ca asta:

– Am zis eu că mult n-o s-o ducă. Încă-i de tata făcută. Când au venit să-şi aleagă loc de sat, întâi au săpat fântâna asta şi dacă au văzut că apa îi bună, aici şi-au durat case. Lasă, că o fac la loc, să aibă Iezii apuşoară de la tata"[21].

Ritualul curăţirii fântânii este prezent şi în romanul *Duda* de D. Matcovschi[22]. Chiar dacă nu

[18]Burghiu Iacob. *Lebăda roşie*. Chişinău: Literatura artistică, 1981, p. 57.
[19]Teodorescu G. Dem. *Poezii populare române*. Bucureşti: Minerva, 1982, p. 472.
[20]Ioviţă Vlad. *Friguri: nuvele*. Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 37.
[21]Vangheli Spiridon. *Măria sa Guguţă: Proză, poezie*. Ed. A II-a. Chişinău: Literatura artistică, 1989, p. 156.
[22]Matcovschi Dumitru. *Duda*. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1973, p. 70.

este precizat timpul calendaristic al desfăşurării acestei practici, cu excepţia menţionării că gospodarii obişnuiau să cureţe fântâna o dată în an sau la doi ani, câteva detalii etnografice sunt evocate: coborârea în fântână, desfundarea izvoarelor şi masa de sărbătoare la care participa toată mahala şi la care, în mod obligatoriu se cinsteau pahare cu vin şi se ura viaţă lungă izvorului: „Să dea Domnul să nu sece niciodată fântâna noastră! – A ridicat tata paharul. – Să dea Domnul – au ridicat paharele şi mesenii. – Că apa-i cea mai bună decât toate, dacă nu ai apă nu trăieşti o zi!”[23].

Motivul fântânii a fost transfigurat estetic de numeroşi scriitori basarabeni. Observăm dezvoltarea simbolică a motivului în următoarele exemple contabilizate de criticul literar Eliza Botezatu: fântâna-element al vetrei – Gheorghe Ciocoi, *Fântânile la Ocniţa*, Anatol Codru, *Cântec în drum spre casa părinţilor*; fântâna-străjer – Iulian Filip, *Temelia casei*; fântâna-mamă – Anatol Codru, *Prolog la marele-nceput, Maica de plai*, Grigore Vieru, *Izvoare*, Liviu Damian, *Apăcristalină*; fântâna-permanenţă, continuitate, creaţie – Vlad Ioviţă, nuvela *Fântânarul*, Iacob Burghiu, nuvela *Fântâna adună apă*, Anatol Codru, *Strop*, Gheorghe Ciocoi, *Ca să nu se surpe fântânile,* Aurel Ciocanu, *Căutătorii de izvoare,* Anatol Ciocanu, *Izvoare de câmp*; fântâna şi fântânarul-creatorul – Vlad Ioviţă, nuvela *Fântânarul*, Iacob Burghiu, nuvela *Fântâna adună apă*, Andrei Lupan, *Fântâna lui Pahoma*, Victor Teleucă, *Fântânarii secolului XX*, Grigore Vieru, *Fântânarul*, Arhip Cibotaru, *Fântâni noi*, Anatol Codru, *Fântânarul*; fântâna-apă neîncepută – Nicolae Dabija, *Apă neîncepută; apă vie*, Arhip Cibotaru, *Motiv de basm*, Grigore Vieru, *Izvoare*, Gheorghe Vodă, *La trei fântâni*; fântâna-suferinţă – Anatol Ciocanu, *Sfârşit*, Ion Vieru, *Ciutură* etc.[24]

În proza folclorică fântânile reprezintă, de asemenea, şi locurile unde se adună ielele şi se scaldă, unde se ascund spiritele rele. În cazul acesta fântânile sunt blestemate şi trebuie sfinţite. Iar daca se întâmplă să aduci apă seara de la fântână, intrând în casă trebuie să spui „Binecuvântaţi apa”, iar cei din casă să răspundă „Dumnezeu să o binecuvânteze” şi abia atunci ea devine curată.
Apele unui râu favorizează viaţa, fertilitatea solului, dar produc şi inundaţii dezastruoase, iar torentele şi vâltorile apelor înghit multe vieţi omeneşti. Spre exemplu, personajele din nuvela *Un hectar de umbră pentru Sahara* de Vlad Ioviţă anual luptă cu revărsările Nistrului. O credinţă veche românească relatează: „Apa mare, când vine sălbatecă din cauza ploilor ori topirii zăpezilor, e stăpânită de duhuri rele”[25]. De duhul cel rău este stăpânit şi Nistrul atunci când urlă şi cere jertfă: „Când veneau apele mari, umflându-se înfricoşătoare, gata să iasă din maluri, să se reverse în grădini, să înece grădinile şi satele, şi tot ce li se nimereşte în cale, Nistrul mugea din adâncuri ca un taur bolnav. «Rage Nistrul, zicea lumea atunci. Cere moarte de om. O să se înece careva»”[26]. În consecinţă jertfa Nistrului devine personajul Simion. Un exemplu relevant şi asemănător îl depistăm la Vladimir Beşleagă: „au gemut adâncurile toate [ale Nistrului – n. n.] – aşa geamăt că s-a auzit departe pe apă, peste amândouă malurile, de a ajuns tocmai în sat, şi s-au oprit nişte femei care treceau pe drum de la fântână ori de unde-or fi venit, de s-au uitat una la alta: «Ai auzit cum a urlat Nistrul?» «Am auzit, fa» «Să ştii că vrea cap de om» «D-apoi aşa-i el, fără asta nu poate». «Doamne sfinte, păzeşte şi apără...». Şi-au făcut cruce şi s-au dus mai departe-n drumul lor...”[27]. În râul Nistru îţi găsesc sfârşitul şi Nichita-Filaret din romanul *Focul din vatră*[28], şiIlarion din *Toamna porumbeilor albi*[29].

Despre existenţa credinţei în jertfa pe care o cere fluviul ne mărturiseşte şi etnologul V. Cirimpei: „O variantă a credinţei citate, numită *Când raji Nestru*, am cules şi eu, în august 1987, în satul Pârâta, pe stânga Nistrului, ceva mai sus de Mălăieştii scriitorului, de la un moş de 80 de ani: *Când raji Nestru, trebî s’ sî-neşi cariva* [...]. *El când raji, şeri cap di om”*[30].

---

[23]*Ibidem*, p. 74.
[24]Botezatu Eliza. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune*. Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 110-120.
[25]Gorovei Artur. *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*. Bucureşti: Librăriile Socec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915, p. 8.
[26]Ioviţă Vlad. *Friguri: nuvele*. Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 417.
[27]Beşleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat şi Ana: Romane*. Chişinău: Litera, 1997, p. 158.
[28]Matcovschi Dumitru. *Focul din vatră*. Chişinău: Literatura artistică, 1982, p. 85.
[29]Matcovschi Dumitru. *Toamna porumbeilor albi*. Chişinău: Literatura artistică, 1986, p. 25.
[30]Cirimpei Victor. *Comicul folcloric, literar, politic-naţional*. Chişinău: Profesional Service, 2013, p. 217.

Râul inspiră respect și teamă; fantezia populară le face lăcașe ale balaurilor, monștrilor și spiritelor acvatice periculoase. Aspectul nocturn și sinistru al apelor și-a găsit întruchiparea în râurile Infernului: Acheron – apa durerii-și-a jalei, Phegeton – râul de foc, Cocyte – al plângerii, Styx – al erorii și Lethe – al uitării. De multe râuri se leagă ideea persistenței unui neam în istorie, cum e cazul Nistrului în cea a lui Vladimir Beșleagă (*Zbor frânt*), Dumitru Matcovschi (*Toamna porumbeilor albi*) și Ion Druță (*Biserica albă*). În poezia populară românească e pregnant exprimată asocierea râului cu trecerea formelor: „C-așa-i lumea, trecătoare,/ De voinici amăgitoare,/ Ca o apă curgătoare:/ Unul naște ș-altul moare”[31].

În romanele lui Vladimir Beșleagă observăm că apele Nistrului capătă conotații transcendentale. Cufundarea lui Isai (*Zbor frânt*) în „bulboana” apelor coincide cu refugiul în îndepărtata copilărie, mediul acvatic fiind catalizator al traversării, un dispozitiv al timpului.
Încărcată de semnificații simbolice e apa aflată în legătură cu lumea de dincolo. Acolo, râul Lethe marchează hotarul dintre lumea celor vii și lumea morților: este râul uitării, din care beau sufletele defuncților, uitând în acest chip viața pământească.

Chiar la începutul romanului *Clopotnița* de I. Druță personajul Horia va invoca ploaia de „deunăzi” ca pe o amintire, o metaforă a emoțiilor trăite. Materializarea repetată a motivului dezvăluie stările lăuntrice ale personajului principal: „Măi, ce-o fi cu ploile ăstea?! – Se tot întreba Horia îngrijorat, parcă intuind că de la ploile celea vor și porni marile zguduiri ale destinului său”[32]. Ca mărturie a senzualității, fecundității ploaia este invocată în nuvela *Dans în trei* de V. Ioviță.

Acvaticul sub formă de ploaie generează fluxul memoriei. În romanul *Bătuta* de D. Matcovschi personajul Pavel Iaconi se roagă să plouă, „să plouă ca la Duda, ca la Moldova”, „să plouă cu dor de casă”[33]. Dorul de vatra părintească e pentru Pavel o durere enormă care se cere alinată de stropii de ploaie divină.

În nuvela *Dincolo de ploaie* de Vl. Ioviță căderea precipitațiilor favorizează derularea pozitivă a relațiilor amoroase dintre personajele principale. Astfel adevăratul subiect al narațiunii poate fi descoperit dincolo de prestanța materială a ploii.

Într-un topos singularizat se situează și construcția caselor alături de ape. Bunăoară, Isai voia să-și ridice casa alături de cea a părinților, ceva mai la vale, lângă apă. Casa bunelului lui Isai (*Zbor frânt*), a lui Ignat (*Ignat și Ana*), casa părintească a lui Simion, dar și a babei Fevronia (*Un hectar de umbră pentru Sahara*), locuința mătușii lui Onache Cărăbuș (*Povara bunătății noastre*) sunt, de asemenea, situate pe malul Nistrului.

Cel de al doilea element primordial din sistemul cosmogonic, focul, reprezentat sub forma de flacără, căldură sau lumină, cuprinde în universul său simbolic „viața, puterea creatoare, pasiunea, dragostea, purificarea, dar și puterea distructivă”[34].

Tradiția aprinderii focurilor ritualice în memoria celor decedați este consemnată tangențial de prozatorul Vlad Ioviță în nuvela *Raiul lui Vistian Pogor*: „Era în vinerea Paștelui. Focurile, aprinse pentru pomenirea celor morți, își fluturau coamele scânteietoare și se ridicau până la acoperișuri”[35]. Indiscutabil, momentul e semnificativ, din punct de vedere al respectării și perpetuării de secole a tradiției aprinderii focului, care, grație luminii pe care o răspândește, îl motivează pe Vistian să-și vadă părinții. E un aspect al simbolismului pe care îl denotă și focul din vatră.

Imaginea „focului viu”, ca instrument al culturii sociale și element personalizat în diverse momente ale vieții umane, este valorificată de către scriitorul I. C. Ciobanu în descrierea obiceiurilor efectuate cu ocazia sărbătorilor de Paști. Organizarea Deniilor în noaptea Învierii semnifică pentru țăranii satului Cucoara „veselia sălbatică a omului care stăpânește focul”[36].

---

[31]Teodorescu G. Dem. *Poezii populare române*. București: Minerva, 1982, p. 335.
[32]Druță Ion. Scrieri. *În patru volume. Vol. III. Biserica albă: Roman; Clopotnița: Povestire.* Chișinău: Hyperion, 1990, p. 476.
[33]Matcovschi Dumitru. *Bătuta*. Chișinău: Literatura artistică, 1979, p. 287.
[34]Evseev Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, p. 63
[35]Ioviță Vlad. *Friguri: nuvele*. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 203.
[36]Ciobanu Ion C. *Scrieri*. Vol. 2. Chișinău: Literatura artistică, 1978, p. 26.

Păstrători ai tradiţiilor seculare, sătenii sunt prezenţi de la tânăr la bătrân la organizarea şi desfăşurarea acestor rituri de purificare. Chiar şi cei cu paguba (căci flăcăii satului obişnuiau să aducă la aceste Denii „proptele de prin garduri, mese de teasc, târnaţuri de pe la case”[37]) priveau „nu prea bucuroşi cum le mistuie focul lemnele şterpelite şi aduse de flăcăi, dar nimeni nu-şi dădea pe faţă ciuda, căci aşa-i obiceiul prin părţile acestea. Ce-i a deniei – e a deniei şi nimeni nu îndrăzneşte să-şi scoată lemnul cuprins şi muşcat de pălălaia sărbătorii”[38].

În nuvela *Magdalena*, prozatorul V. Ioviţă va invoca coordonata malefică a focului, a vântului şi apei cu referire la casa părintească, rămasă singură şi fără stăpân: „Cuibul neîngrijit se risipeşte. Fiindcă vântul nu doarme. Ploaia nu se usucă. Şi vremea nu stă. Toate lucrează. Şi focul. Nici el nu se stinge pentru totdeauna. Focul e cel mai flămând. Când se trezeşte e mare prăpăd...?”[39]. În episodul invocat cele trei elemente primordiale sunt enunţate ca stihii devoratoare, care nu pot fi potolite.

Focul ca simbol al războiului distrugător este valorificat în romanul *Zbor frânt*: «Măi! Pentru tine m-am băgat în foc... să te scot... Pentru tine, mucosule»[40]; „Nemţii i-au simţit şi au început a-i scălda cu foc”[41]; „Ai venit, măi băiete?... Dar cum, păcatu, ai răzbătut? Că tare-i greu amu de umblat pe pământ. Pasărea că zboară şi aceea încă nu poate trece. Foc şi prăpăd peste tot. Zici că ai răzbătut şi ai venit acasă...”[42]; „A răzbătut prin focul şi para asta, prin care pasărea că-i pasăre şi nu poate răzbate, da mai degrabă-şi strânge aripile şi cade la pământ...”[43]; „Amu dacă-i între două focuri, unul pe un mal, altul pe celălalt, şi focurile acestea se năpustesc, se reped în sus, luate la trântă nu pe viaţă, ci pe moarte, şi trânta aceasta ţine o zi, o noapte, două zile, două nopţi, o săptămână, două, o lună, două, trei – de unde să-i fie lui uşor, Nistrului?”[44]; „Uneori când cele două focuri de pe cele două maluri se încleaştă la luptă şi se izbesc piept în piept, pe moarte, nu pe viaţă, şi se reped în sus, focurile, apoi cad iar, atunci ia foc şi apa lui, apa Nistrului, şi începe să ardă şi ea. Şi arde cu pară, dar nu-i galbenă para, ci-i roşie, că-i sânge, sânge de om...”[45] etc. Aceeaşi semnificaţie a războiului distrugător o vom regăsi şi în tânguirea autorului anonim din următoarele versuri ale cântecului istoric *Cântecul Plevnei*: „Frunzuliţă busuioc,/ În tot târgul – iarmaroc,/ Numai Plevna arde-n foc,/ Dar duşmanii la mijloc”[46]. Reluat ca laitmotiv, focul e întruchiparea răului, al morţii. Asociat cu sângele, devine stihia distrugătoare a apei. Analizând în plan simbolic naraţiunea din *Zbor frânt* observăm că subiectul se desfăşoară sub pecetea celor două stihii: pe de o parte – focul distrugător, pe de alta – acvaticul regenerator. În aşteptarea revenirii celor doi nepoţi, Isai şi Ile, bunelul este martor al dezlănţuirii Haosului, al ciocnirii elementelor primordiale: pământul, focul, apa şi cerul. Pentru a spori dramatismul episodului relatat, prozatorul valorifică şi imaginea *Morţii*: *ea, dânsa, hârca* vine să-l ia pe bunel în împărăţia întunericului. Fiind rugată de bătrân până în trei ori (cifră magică) să-l mai lase pe pământ, deoarece are de rezolvat nişte lucruri, Moartea slăbeşte din vacarmul ei şi se instaurează tăcerea. Dar această tăcere e de moment, după un vuiet infernal se dezlănţuie cataclismele naturii: pământul se clatină, apele clocotesc, cerul se aprinde, focul se revarsă. Antrenate în acest amalgam de sunete ale tărâmului „de dincolo”, declanşările stihiilor prevestesc dispariţia bunelului.

Aceeaşi conotaţie o vom descoperi şi în romanul lui D. Matcovschi *Bătuta*. În agonia morţii, Pavel Iaconi este cuprins de flăcările unui foc mistuitor: „A căzut cu capul pe pernă, abrupt, şi limbi

---

[37]*Ibidem.*
[38]*Ibidem*, p. 29.
[39]Ioviţă Vlad. *Friguri: nuvele.* Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 340.
[40]Beşleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat şi Ana: Romane*. Chişinău: Litera, 1997, p. 24.
[41]*Ibidem*, p. 36.
[42]*Ibidem*, p. 42.
[43]*Ibidem*, p. 44.
[44]*Ibidem*, p. 51.
[45]*Ibidem*, p. 53.
[46]AFAŞM, 1973, ms. 254, f. 106; Taşlâc – Grigoriopol; inf. Alexandra M. Popov, 52 ani; culeg. G. Botezatu, I. Filip, I. Gancea; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite).* Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieşu, Grigore Botezatu, Ion Buruiană [et. al.]. Vol. II. Chişinău: S. n., 2009, p. 9.

de foc s-au ridicat clocotitoare din toate părţile şi l-au încins, şi l-au doborât la pământ, şi Boblev a venit lângă el şi s-a lipit de umărul lui, şi-au început amândoi să sape pământul cu mâinile şi să se ascundă de moarte”[47]. Episodul relatează sugestiv o realitate indiscutabilă, graţie confruntării în plan simbolic a câtorva elemente corespunzătoare lumii „de dincolo”: focul, atingerea de imaginea unui decedat şi angoasa în faţa morţii.

În romanele analizate identificăm în stihia pirică o imagine poetică a mâniei: „Soldatul se zgribuleşte, ar vrea să zică ceva, să-l contrazică, dar numai i s-a înroşit grumazul, s-a făcut foc tot, unde-s zbârciturile, pe muchiile lor, parcă pâlpâie nu alta, vrea să grăiască, dar nu-i ies cuvintele din gât, de durere şi necaz”[48]. Corespondente ale acestui sentiment, propriu şi creatorului anonim, descoperim în următoarele versuri populare: „Frundzâşoara busuioc,/ Toată lumea mergi la jioc,/ Da Gaşiiţa-ni arde-n foc;/ Frunzăşoara de şicoară,/ Toată lumea mergi la hoară,/ Da Gaşiţa-n arde în pară”[49].

Focul din vatră ca element al căldurii şi luminii habitatului tradiţional, casnic este transfocalizat de prozatorul D. Matcovschi. În viziunea autorului fiecare om are o obligaţie sfântă să păstreze focul din vatră: „este o datorie a noastră, la flacăra lui ne vom apleca de-a pururi piatra frunţii, să ne-o încălzim şi să o ferim de umbre. Casa noastră numai cu focul din vatră e casă, aici, lângă focul din vatră, copiii se învaţă a iubi pământ şi om, pasăre şi pom; aici, lângă focul din vatră, simţi cerul de asupra ta mai înalt, mai limpede, şi pacea coboară cu pace din imensitate, să-ţi mângâie cu aripa pleoapele – pacea lumii acesteia, iubitoare de viaţă. Din tot ce există pe lume, una viaţa e fără de sfârşit, iar dacă e fără de sfârşit viaţa, nouă muritorilor de rând, ce ne mai trebuie? [...] focul arde în vatră cătinel, şi vine el, focul acesta, din moşi-strămoşi”[50]. În nuvela *Ultima lună de toamnă* de I. Druţă focul din vatră e „vechiul tovarăş” al bătrânei care „a ajutat-o să încălzească, să hrănească, să-şi crească odraslele şi toate că a rămas acuma singurică, atunci când vede un foc încins, i se pare că se grăbesc să vie toţi cei care au împărţit odată căldura acestei vetre”[51].

În lirica populară motivul străinătăţii, al izolării de familie, ţară, e împletit cu cel al focului din vatră: „Di străin şi sânt, măi frati,/ Nişi focu-n vatrî nu-ni ardi;/ Eu suflu ca să-l aprind,/ Aişti lacrini mărg ş-al sting”[52].

Vatra e motivul revenirii străinei Ana (*Ignat şi Ana* de V. Beşleagă) din peregrinări: „Alţii – băieţi, fete – s-au dus de au învăţat meserii, lucrează pe la fabrici, uzine, eu n-am putut şi m-am întors la vatră”[53].

Focul aprins cu despicăturile de stejar în soba mătuşii lui Onache, îl transcende acasă, în lumea copilăriei: „parcă te-ai fi pomenit pe cuptorul maicii tale. După atâtea focuri făcute cu cărbuni, cu surcele, cu despicături de brad, cu buruieni uscate într-un fund de tranşee, un mândru foc de stejar a venit să-l mângâie pe Onache, să-i spună bun venit şi, lăcrămând de fericit ce era, Onache se gândea: ce noroc că ne-am legat soarta cu aceste păduri josute de stejar, vieţuind pe acest blagoslovit pământ împreună!”[54]. Şi tot gândul la vatră îl păzeşte: „Îl păzea însă Dumnezeu, pentru că în adâncul inimii îi lumina visul întoarcerii la vatră, la pământul lui, la nevestica cea cu ochi căprii şi zâmbitori. [...] Întoarcerea la vatră trebuie plătită, oricât ar fi costat, pentru că cei ce nu se întorc riscă să rămână pentru totdeauna între două maluri, între două focuri. La urma urmei, globul pământesc nu e decât o pustietate dacă sufletul nu are un petic de pământ al lui, stropit cu sudoarea, cu sângele strămbunilor şi lăsat moştenire nouă, pentru ca şi noi, după ce ne-om fi trăit veacul, să-l

---

[47]Matcovschi Dumitru. *Bătuta*. Chişinău: Literatura artistică, 1979, p. 279.
[48]Beşleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat şi Ana: Romane*. Chişinău: Litera, 1997, p. 124.
[49]AFAŞM, 1947, ms. 23, f. 54; Cocieri – Dubăsari; inf. Z. Popov, 45 ani; culeg. P. Crivîtchi; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite).* Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieşu, Grigore Botezatu, Ion Buruiană [et. al.]. Vol. II. Chişinău: S. n., 2009, p. 32.
[50]Matcovschi Dumitru. *Focul din vatră*. Chişinău: Literatura artistică, 1982, p. 23.
[51]Druţă Ion. *Scrieri în 4 volume*. Vol. I. Chişinău: Literatura artistică, 1989, p. 487.
[52]AFAŞM, 1954, ms. 63, f. 91; Goian – Dubăsari; inf. Emilia V. Bronici, 24 ani; culeg. A. Novac; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite).* Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieşu, Grigore Botezatu, Ion Buruiană [et. al.]. Vol. II. Chişinău: S. n., 2009, p. 83.
[53] Beşleagă Vladimir. *Zbor frânt. Ignat şi Ana: Romane*. Chişinău: Litera, 1997, p. 379.
[54]Druţă Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. II. Roman, nuvele.* Chişinău: Literatura artistică, 1989 (1990), p. 52.

trecem moştenire urmaşilor noştri”[55]. Focul din vatră e aici motivul venerării pământului-mumă, al relaţiei dintre cele două elemente esenţiale ale naturii. Prozatorul I. Druţă transpune textual focul ca motiv al dorului de casa părintească şi în povestirea *Clopotniţa*. Un simplu foc din frunze uscate şi crengi, „aprins undeva într-un fund de livadă”, îi răscolesc lui Horia amintirile de Bucovina, de satul natal, de casa părintească. Şi aceste amintiri îl conving că focul „e unul din cele mai vechi semnale de luptă – luptă pe viaţă şi pe moarte”[56].

Focul-jale e pentru eul liric din versurile populare: „Arde foc inima-n mine,/ Da nu mă prişepe nime,/ Numai şeriul şi pomântul/ Şi de sus Dumnezău Sfântul,/ Şi maica de la mormânt,/ Că e-ni ştie a neu gând”[57] stihia care îi macină inima, sufletul, motivându-l să-şi plângă soarta de copil orfan.

În romanul *Povara bunătăţii noastre* este refigurată forţa distrugătoare a focului: „Ciutura s-a aprins pe la miezul nopţii. Ciuturenii dormeau duşi şi nimeni nu ştia cum şi de unde s-o fi năpustit peste sat vârtejul cela de flăcări. Ţineau focul în vetre cu săptămânile, iar când îl pierdeau, împrumutau jăratic de la vecini, ducându-l la fuguţa într-o cârpă ce scânteia şi fumega întruna. O fi furat noaptea o scânteie din cârpa cuiva. Două sute de acoperişuri de paie şi stuf, înghesuite într-o văgăună, o flacără repezită sus, până în moalele cerului – şi s-a zis cu Ciutura...”[58]. Flăcările devoratoare au distrus într-o noapte cu ploaie Clopotniţa: „când cătăm noi, o zare de foc fierbe în vârful dealului. Şi para focului celuia tot creşte şi creşte acolo unde era mai înainte Clopotniţa, acoperind tot cerul. De plouat ploua, dar ce folos?! Nu degeaba spun bătrânii că ceea ce aprinde fulgerul, nu mai poate stinge mâna omului. Cu cât tuna, cu atât creştea para în vârful dealului, şi a tot încolăcit Clopotniţa de jur-împrejur, până n-a rămas nimica dintr-însa...”[59]. În episodul respectiv se face trimitere nu doar la foc, ca materie care poate distruge totul, ci şi la lipsa curajului din partea oamenilor, care de frică nu au luat măsuri ca să împiedice răspândirea stihiei pirice.

Focul malefic, aflat în inima pământului, îşi găseşte reflectare în nuvela *Se caută un paznic* de Vlad Ioviţă. Pe de o parte, este evocat într-un blestem: „În flăcările iadului o să arzi, ticălosule, în cele mai strașnice chinuri o să te zvârcoleşti şi neamul tău blestemat o să fie în vecii vecilor. Amin”[60], iar, pe de altă parte – ca element indispensabil al iadului în care ard sufletele păcătoşilor: „– Pregătiţi cazanul. – Porunci căpetenia dracilor. – Puneţi pe foc şi.../ – Şi? – Deschise Ivan un ochi./ – Şi s-a zis cu tine. – Râse Scaraoţchi”[61].

Valenţa benefică sau pozitivă a focului este dezvăluită în romanul *Cucoara* de I. C. Ciobanu. Aici, stihia pirică, alături de noapte, ploaie, ninsoare „au un farmec aparte. La gura sobei, când duduie focul, auzi poveşti; în preajma focului, noaptea în câmp, auzi cum dă târcoale în jurul rugului istoria. Omul se simte mai tare alături de foc. Fără foc omul e singur, cu focul alături el capătă un bun şi vechi tovarăş: omul poartă grija focului şi focul are grijă de om”[62].

Valorificate diferit de către maeştrii de condei, cele două elemente primordiale, aflate în opoziţie, mărturisesc încă o dată predilecţia scriitorilor pentru natură, cosmogonie, lumea înconjurătoare. Investigaţiile efectuate demonstrează o gamă largă de semnificaţii pe care le denotă elementele stihiei acvatice şi pirice. Am urmărit dezvăluirea femininului şi a maternităţii apei, a masculinului şi divinităţii focului, a naturii vitale şi regenerative, a aspectelor negative, precum şi manifestarea conotativă a acestora atât în interiorul tradiţiei folclorice, cât şi în literatura scrisă. Indiferent de forma pe care o ia acvaticul şi piricul într-o operă literară, ea nu rămâne o simplă

---

[55]*Ibidem*, p. 45-46.
[56]Druţă Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. III. Biserica albă: Roman; Clopotniţa: Povestire*. Chişinău: Hyperion, 1990, p. 540.
[57]AFAŞM, 1947, ms. 23, f. 7; Cocieri – Dubăsari; inf. Ion N. Verlan, 72 ani; culeg. P. Criviţchi; *Folclor românesc de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului: (Texte inedite)*. Alcătuire, îngrijirea textelor, comentarii, glosar, bibliografie, imagini: Nicolae Băieşu, Grigore Botezatu, Ion Buruiană [et. al.]. Vol. II. Chişinău: S. n., 2009, p. 85.
[58]Druţă Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. II. Roman, nuvele.* Chişinău: Literatura artistică, 1989 (1990), p. 59-60.
[59]Druţă Ion. *Scrieri. În patru volume. Vol. III. Biserica albă: Roman; Clopotniţa: Povestire*. Chişinău: Hyperion, 1990, p. 538.
[60]Ioviţă Vlad. *Friguri: nuvele.* Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 167.
[61]*Ibidem*, p. 175.
[62]Ciobanu Ion C. *Scrieri*. Vol. 3. Chişinău: Literatura artistică, 1978, p. 231.

imagine artistică, ci în tandem cu intenția de transfigurare estetică a autorului obține accepții noi, dezvoltându-și astfel matricea simbolică.

BIBLIOGRAPHY

Evseev Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994. 223 p.
Bachelard Gaston. *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. București: Univers, 1995. 220 p.
Evseev Ivan. *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*. Timișoara: Editura Facla, 1987. 224 p.
Gorovei Artur. *Credințe și superstiții ale poporului român*. București: Librăriile Socec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915. 465 p.
Fochi Adrian. *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XlX-lea: Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*. București: Minerva, 1976. 392 p.
Niculiță-Voronca Elena. *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine cronologică*. Vol. II. Iași: Polirom, 1998. 648 p.
Germina Comanici, Alexandru Popescu, Lia Stoica-Vasilescu. *Focurile de peste an*. În: Revista de etnografie și folclor, 1971, nr. 1, p. 71-77.
Băieșu Nicolae. *Sărbători Domnești (închinate Maicii Domnului și Mântuitorului). Studiu: Culegere de texte etnografice și folclorice*. Vol. II. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007. 432 p.
Găluşcă Tatiana. *Folclor basarabean adunat din județele Soroca, Bălți, Orhei*. Vol. 2. Bălți: Cuget Moldovenesc, 1938. 52 p.

THOMAS SUTPEN'S MORAL IDENTITY: AN OUTCOME OF SOCIETAL MALAISE

Daniela-Elena Duralia
PhD, "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy, Sibiu

Abstract: No matter the nationality or the cultural background, when people fail to seek one's own will in a universal law, it always results in heteronomy (Kant, 45). Such behavior is manifested most often in countries where the legal system is fragile. Faulkner's creation of the dystopian world of Yoknapatawpha and its protagonists in Absalom, Absalom! portrays the plight of the Southern Confederacy during the aftermath of the American Civil War. Such circumstances open up opportunities for various characters in the novel to seek out the means by which to achieve prosperity. The protagonist, Thomas Sutpen's move from a rural to an urban life coincides with his moral descent from an innocent character to a villain, all of which represents a reflection of the negative effects that society can have on an individual. This paper focuses on the psychological impact of negative societal impressions - including but not limited to discrimination and mockery - and how they can shape Faulkner's characters, as evinced by Sutpen's metamorphosis into an insensitive and irresponsible person.
Keywords: *Southern, societal, moral, individual, metaphorical.*

Introduction

When reading *Absalom, Absalom!*, readers need to get acquainted with the three historical periods of the American South: the Old South, the Civil War and Reconstruction, and the New South. In order to express his perceptions about the historical changes between these three distinct periods, Faulkner creates an imaginary world, Yoknawpatawpha, in which he focuses on the human situation in a fictional society inspired by his own experiences in the American South during the 1920s and 1930s. Yoknapatawpha represents a ruined society whose values Faulkner strongly condemns. In this world, Faulkner focuses on social class, one of which is represented by the new ambitious individual who illegally occupies plantations and tries to reach and maintain the standards and the values which characterized the Old South. Focused on building up their own dynasties, these ambitious entrepreneurs exploit black slaves robbing them of their dignity. An image of the social system deprived of moral values is illustrated in the biblical allusion (Tamar and Amnon' story) to incest which alludes to the reasons why Henry murders Bon. However, it finally becomes clear that it is "the miscegenation, not the incest, which you [Henry] can't bear*" (Absalom, Absalom!*, Faulkner 356).

The Civil War is marked not only by the defeat of the Southern Confederacy, but its painful aftermath wherein the principles that formed the golden age of Southern society are destroyed. During the post-war Reconstruction period, Southern society had accepted all types of immoral behavior, such as moral blindness, indifference, corruption, avarice, and violence. However, the greatest blight of the slave trade and its history which looms over Faulkner's work changed Southern folk "from the natural life of the early settlers to the sophisticated society of the Old South, and from that to the modern world" (Douglas and Daniel qtd. in Barth 43).

This period is referred to all through the novel *Absalom, Absalom!* especially in the image of Thomas Sutpen's destroyed plantation where he opened a shop to survive, assisted by his poor white handyman, Wash Jones. All these reflect the reality of that time. As Cenuşer notes, Faulkner defines literature as being "[…] useful for drawing our attention to the real situation it has abstracted, codified, and what it deals with is not as much conventional as what underlines real situations and real human beings" (61).

Faulkner's social and cultural concerns are reflected all through his works. On the one hand, he is nostalgic about the Old South for its grace, elegance, order and prosperity all of which Ann Scott described as "a beautifully articulated, patriarchal society in which every southerner, black or white,

male or female, rich or poor, had an appropriate place and was happy in it" (52). What Faulkner ultimately disagrees with is building such a society on the backs of slaves. Faulkner thinks that the brutal treatment and exploitation of slaves and land cannot be met with silence, rather some natural vengeful forces would reply to the people of the South who have "outraged the land" which had "then turned and destroyed the man's family" (Blotner 327). Referring to his novel, *Absalom, Absalom!*, Faulkner states that "I used the Civil War - for my own ends there. Sutpen's [the protagonist's] country was wrecked by the Civil War, but that didn't stop Sutpen, he was still trying to get even with that man who in his youth had said, Go to the back door" (Gwynn and Blotner 73).
The Civil War is portrayed as the South's curse for the abuses committed by supporters of the slave trade. It changed the South economically, socially and politically. A plantation's work force of black and white tenant farmers replaced the slaves of the Old South. It caused much instability especially because of racial segregation, intolerance and the belief in white racial superiority. Plantations were burned down which led to a shortage of wealth. African-Americans were viewed as dangerous. Whites still considered them nothing more than a labour force. Sutpen's insistence on rebuilding his dynasty after the Civil War demonstrates how white southerners believed they needed to continue exploiting African Americans despite their emancipation in the post-Reconstruction era. Of course, Faulkner makes sure to show the psychological impact of racial discrimination and mockery perpetuated by white Southerners.

An Obscure Theme - The Fall of Man

Faulkner reflected the outcome of the societal degradation using obscure themes such as the biblical Fall of Man. Such effects are produced by the social system's failure to provide for peoples' basic needs. Vickery notes that in Faulkner's imaginary world, problems are "created by the conflict between the inflexible morality of society and the ethics of the individual based on experience" (282). To this purpose, Faulkner uses religious references in order to write about morality.
Faulkner thinks that churches at that time did not preach the right form of religion. Hunt notes that "the tradition failed itself, its own aims and virtues, because it wrongly assessed the nature of man, seeing only defect where there was actually sin" (qtd. in Barth 165). In addition, Allen Tate points out that the South was defeated in the Civil War just because society did not manage to install the right religion. Protestantism ‘"was hardly a religion at all,"’ it ‘"would not have been defeated had it possessed a sufficient faith in its own kind of God"’ (qtd. in Underwood 163). The hunger for a serious religious doctrine which was necessary to nurture the soul resulted in a spiritual malaise that generated social disorder and the individual's confusion. Judith in *Absalom, Absalom!* reveals this all too bitter reality in the following passage:
You get born and you try this and you don't know why only you keep on trying it and you are born at the same time with a lot of other people, all mixed up with them, like trying to, having to, move your arms and legs with strings only the same strings are hitched to all the other arms and legs and the others all trying and they don't know why […], and it doesn't matter (Faulkner 127).
Faulkner also embedded the theme of the Fall of Man in the text of *Absalom, Absalom!* in order to criticize the wrongs of the societal system which created moral and spiritual confusion. Mihăieş notes that ‘The redoubled title is just the awareness of the repeated defeat, in the Biblical terms and those of the antique tragedy, of a specific event: "They were simultaneous. As soon as I thought of the idea of the man who wanted sons and the sons destroyed him, then I thought of the title (Faulkner 1995:76)” [1] Ce rămâne? William Faulkner şi misterele ţinutului Yoknapatawpha 486).
Sutpen' s portrait results from the interweaving of three accounts, each conceived according to the narrators' personalities. He is portrayed as the force of disaster both a victim and a culprit. His stubbornness destroys everybody. For example, Henry is forced to kill his brother; the Coldfields

[1]‘Titlul, redublat, nu e decât conştientizarea infrângerii repetate, in termenii Bibliei si ai tragediei antice, a unui eveniment exemplar: "De indată ce m-am gândit la idea bărbatului care voia sa aibă fii si că fiii aveau să-l distrugă, m-am gândit şi la titlu (Faulkner, 1995:76)” Ce rămâne? William Faulkner şi misterele ţinutului Yoknapatawpha 486). (Translation mine)

are used by Sutpen; Judith is denied marriage and Wash is goaded into killing Sutpen, his granddaughter and child. Because of their past experiences, the narrators are haunted by Sutpen's memory as they try to rebuild a real image of his "American personality from innocence to experience" (Millgate 27). Thomas Sutpen in *Absalom, Absalom!* is as mysterious as Caddy is in *The Sound and the Fury* as he is never presented directly to the reader. In the former, multiple narrators talk about Thomas Sutpen in order to make up the story of his rise and fall, whereas in the latter the protagonist is only remembered by other people. Kinney Arthur notes that Sutpen's life is charged with figurative meanings as shown by Miss Rosa, who felt Sutpen was "[…] one of the foremost builders of the Old South" (Faulkner's Narrative Poetics, Kinney 198).

Sutpen's experience represents the situation of the South at that time. Like the South, he does not readily accept defeat and the changes brought about by the war. In order to completely integrate, he needs to respect some terms of acceptance in that society. He knows that it is only by getting wealthy and marrying a respectable lady that he himself will gain respectability "Sutpen wanted it. He wanted, not the anonymous wife and the anonymous children, but the two names, the stainless wife and the unimpeachable father-in-law, on the license, the patent" (Faulkner 51). Besides, his determination to stick to the social conventions is evident in his hope of managing to rebuild his plantation. Consequently, this new world metamorphosed him into a selfish, determined and ruthless person in order to conform to the social conventions of the South among which the central one is the horror of miscegenation.

Miscegenation

Faulkner writes about the morality of Southern attitudes by referring to the African-Americans' mistreatment by whites. Thadious M. Davies explains the use of the word "Negro" for African-American not as a "result of an ideological inconsistency or an insensitivity to the positive values of 'blackness'" (1) but as "the white man's own creation" (2). Furthermore, she notes that "the Negro" had such an important role in the society that Faulkner named him "the South's metaphor for change" (27). Thus, Faulkner embeds the theme of the whites' treatment of the Negroes in his novel as an indispensable theme without which he could not create the intended meaning.

Like Albert Camus, who wishes that both French and Arabs lived in peace, Faulkner wishes equality of human beings in his society, thinking that each individual completes the universal beauty. As Thadious M. Davies puts it "for Faulkner, Negro suggests the possibility of wholeness, of establishing the missing parts of his world or vision"(4). Faulkner's great novel, *Absalom, Absalom!*, brings his narrative art to a very high level by assembling a cast of characters who collect old tales that must be put together in order for their meaning to be clear. The characters' blurred and distorted perceptions mirror a world of loss and unveil their individual consciousness with their human imperfections.

The Outcome of the Societal Malaise

Faulkner's choice of using the narrators of *Absalom, Absalom!* as the characters themselves illustrates the confusion in the society but also their psychological concerns "The other characters I had to get out of the attic to tell the story of Sutpen" (Faulkner qtd. in Gwynn and Blotner 73). The narrators' search for truth in this novel actually represents their quest for finding out the answer to their own inner struggles. Gwynn and Blotner also noted Faulkner's saying that '"every time any character gets into a book, no matter how minor, he's actually telling his biography"'(275). In *Absalom, Absalom!*, all the narrating characters' talking revolves around Thomas Sutpen' s story. He is actually just a reconstituted portrait created out of the narrators' perceptions and memories. As a result, the information revealed calls forth the reader's involvement because of its lack of reliability, inviting him to act not only as a detective but also as a psychologist.

Each narrator may have had his own particular interest in presenting his own story. Furthermore, each presents himself in a favourable light from his own perspective; for instance, Miss Rosa's perspective presents Sutpen as victimizing her. The reader can feel Miss Rosa's tension, generated by her hatred and frustration, which arises from Sutpen's proposal that she produce a son for him,

using "bald outrageous words exactly as if he were consulting with Jones or with some other man about a bitch dog or a caw or mare" (Faulkner 168). Not only does she reveal a lot of frustration and resentment, but she also fears that her story will be lost unless there is no one to tell it. By telling these stories she hopes to preserve them. "It's because she wants it told, he[Quentin] thought, so that people whom she will never see and whose names she will never hear and who have never heard her name nor seen her face will read it and know " (11). She also thinks that Quentin might become a literary man and reveal this tragic story. Apart from her hope to transmit her version to the next generation, Miss Rosa seems to be in need of clearing her mind of her disappointing experience.

Mr. Compson, the second narrator, creates a more reliable and objective picture of Sutpen because he was not emotionally involved in the events he talks about. Ruppersburg speculates that Mr. Compson might have told all that he did to Quentin, simply in order to give him an example of "ambition and ruthlessness, property and class distinction" (90), or he might have simply enjoyed talking about that period of time.

Even if Quentin and Shreve make an effort to understand the truth of Sutpen, the reader cannot imagine what they finally understood. John Middleton thinks that after Miss Rosa's death, Quentin remains the only one responsible for the story. '"Now that Miss Rosa is dead, Quentin is heir to her narrative and sole surviving witness of what they both discovered"'(qtd. in Rollyson, Carl 57-58). Alan Bourassa also explains that Quentin's hearings and retellings of Sutpen's story are never aimed at establishing what really happened; they merely illustrate "…what we can call the virtuality of the past" (164). Consequently, the reader must assume the responsibility of putting together what he has read and figure out the meaning of it.

Shreve McCannon, Quentin's roommate is the most detached of all the narrators. Even if he seems to be listening to Quentin's story, he continues to function as a narrator in the novel but not as a character of the story to be reconstituted. At the beginning of the story, he is familiar with neither Sutpen nor the South. Having heard the three different narratives he reconstructs what he imagined while he was listening, contributing to the "chain of transmission" of knowledge (Ruppersburg 91). Millgate thinks that Shreve's presence helps Faulkner organize his narrative into a dialogue. He provokes Quentin to disclose more details of the Sutpen story making a direct narrative possible. Faulkner conceived Shreve as a narrator because "If Quentin had been let alone to tell it, it would have been completely unreal. It had to have a solvent to keep it real, keep it believable, credible; otherwise, it would have vanished into smoke and fury" (Millgate 156). Shreve invents situations to make the story logical and this makes him an unreliable narrator.

Characters may struggle for an ideal, self-knowledge trying to change their life order which causes chaos, failure even their death. Characters' failure in life is due to their lack of compliance with the rules of the world in which they live. They forfeit their place among the others, not only physically as they isolate themselves, but also spiritually as they dissipate the benefits of a good relationship with people and nature.

In *Absalom, Absalom!,* the Yoknawpatawpha County represents a world created immediately after the Indians had been removed from their land which is now occupied by settlers interested in cultivating cotton. Thomas Sutpen, the protagonist in *Absalom, Absalom!* is a representative of this class. His strong desire is to penetrate the high-class society whose mentality was that even a drop of African blood in a Southerner's veins or in one's genealogy could destroy his social position. Thus, Sutpen abandons his wife and boy in Haiti when he finds out that she is partly black. Another huge unjust social principle that Sutpen adopts is that plantation owners had the right to sexually abuse their female slaves as they were considered their property. Thus, once Thomas Sutpen has created his dynasty he abuses his African-American slave who gives birth to his illegitimate daughter, Clytemnestra. Sutpen's children, Henry and Judith, also reject miscegenation. Their half-sister, Clytemnestra is treated as a subservient to her siblings. Henry kills his half-brother, Charles Bon, in order to hinder him from marrying his sister because of his being a "nigger" whereas Judith regrets her not acknowledging her half brother's son as a family member.

Faulknerian characters' need to forget their social status in order to get rid of their unhappiness and way of living and restart a new life which, as Paul de Man remarks, "Modernity exists in the form

of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching, at last, a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure" (148). Thomas Sutpen needs to forget his past as a poor boy in Haiti and restart a new life in Jefferson. His desire to restart a new life and become a wealthy man becomes his ideal. The evils that he does in order to continue living in his fantasy destroy him: he leaves his Haitian wife and his child because he finds out about their black ancestry and rejects his daughter because she is a female and cannot inherit his fortune. Sutpen told to Quentin's grandfather: "I found that she was not and could never be, through no fault of her own, adjunctive or incremental to the design which I had in mind, so I provided for her and put her aside" *(Absalom, Absalom!* 240). On the other hand, Mrs. Rosa's need to isolate herself may symbolize either her withdrawal entailed by her idealistic romantic expectations or her desire to remain in the present and forget the past.

Conclusion

Failing to fully understand Thomas Sutpen, readers would miss thecore meaning of Faulkner's novel as well as Faulkner's attitude towards the psychological imprint left by the social defaults on the characters' minds. Not only do Faulkner's characters suffer psychological traumas, such as Miss Rosa, Thomas Sutpen, or Clytemnestra but they also end up dying as they cannot bear the burden brought by the failure "to seek [their] own will in a universal law, it always results in heteronomy" (Kant 45). Failing to consider universal laws entails undesired effects. Destiny proves to be very decisive and humans are shown to have no control, no matter how much they may strive for their individualistic and selfish goals.

Thomas Sutpen symbolizes the corrupting society and envisages the consequences of the Southern Confederacy defeat. Characters take shape progressively in the novel, as they show up in each successive chapter. They exist in and through words. The major characters suffer from a failure to organize their experience according to natural forces. A few other examples are Sutpen's ambitious fight against natural life span, Henry's murder of his own brother, and Clytemnestra's setting the house on fire. Consequently, such human acts of violence represent reactions to their spiritual torment.

Karl Marx's saying that "history repeats itself first as tragedy, then as farce" applies in the novel not only as a historic recurrence from country to country but also from situation to situation. Thomas Sutpen is a stereotype of the innocent that metamorphoses into an unscrupulous individual profiting from the societal crisis he lives in. Individuals like him are common in our lives. In countries in which the political and the legislative systems are fragile and easily corrupted, the quest for becoming rich contaminates humans to an extent that corruption and discrimination become assimilated by that country's mentality.

I strongly suggest English teachers focus on the portrayal activities of such profiteering characters as it may be enriching for students' education. Reflecting on the moral characteristics of the protagonist might clarify the qualities of moral integrity that the protagonist should have proven even if he had been humiliated. He should have overcome his difficulties preserving his moral integrity except taking advantage of all the sources possible only to integrate the "respectable" society. Even if not aware at the beginning, Sutpen becomes responsible of his decision to leave his wife and son which finally brings him out of his ideal world to the border of reality in which high society repudiated miscegenation.

Bibliography

Barth, J.Robert. Religious Perspectives in Faulkner's Fiction. Yoknapatawpha and Beyond. London: University of Notre Dame Press, 1972.

Blotner, Joseph. A Biography. University Press of Mississippi. Jackson, 2005.

Blotner, Joseph. Faulkner. A Biography. New York: Random House. 1984

Bourassa, Alan. *Deleuze and American Literature: Affect and Virtuality in Faulkner, Wharton, Ellison, and McCarthy*.New York: Palgrave MacMillan, 2009. Print.

Cenuser, D. Ionel. 2005. Faulkner's Larger Meanings. The Greek Conception. Saeculum. Sibiu

Davies, M.Thadious. *Faulkner's "Negro".Art and the Southern Context*. Baton Rouge

and London: Louisiana State University Press, 1983.
De Man, Paul. Blindness and Insight. New York: Oxford University Press, 1971. Print.
Faulkner,William. *Absalom, Absalom!*. New York.: Random House, 1964. Print.
---. Faulkner in the University. Ed. F. Gwynn & J. Blotner. New York: Vintage Books, 1959.
Kant, Immanuel. Grounding for the Metaphysics of Morals. Hackeyy Publishing Company, INC.Indianapolis/Cambridge, 1981.Print
Kinney, Arthur F. Faulkner's Narrative Poetics. Style as Vision. Amherst: University of Massachusettes Press, 1978. Print.
---. Critical Essays on William Faulkner: the Compson Family. Massachusettes: G.K. Hall, 1982.
Mihăieş, Mircea. Ce rămâne. William Faulkner si misterele Ţinutului Yoknapatawpha. Iaşi si Bucureşti: Ed. Polirom, 2012. Print.
Millgate, Michael. The Achievement of William Faulkner. Athens: the University of Georgia Press, 1989. Print.
Rollyson, E., Carl. *Use of the Past in the Novels of William Faulkner*. Georgia: University of Georgia Press, 1983. Print.
Ruppersburg, Hugh M. Voice and Eye in Faulkner's Fiction. Athens: The University of Georgia Press, 1983. Print.
Scott, A. Nathan Jr.. Modern Literature and the Religious Frontier. Harper, New York. 1958.
Scott, F. Ann. Women's Perspectives on the Patriarchy in the 1850s. The Journal of American History, 1974, 52-64.
Underwood A. Thomas. Allen Tate: Orphan of the South. Princeton University Press: New Jersey. 2000. Print.
Vickery, Olga W. The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation. Louisiana State University Press, 1964. Print.

TEACHERS' MULTILINGUALISM - A HINDRANCE FROM STUDENTS' ATTAINING A NATIVE CONSTRUCT

Daniela-Elena Duralia
PhD, "Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy, Sibiu

Abstract: An examination of opinions of secondary-school students in Montreal indicates a preference for ESL native English-speaking teachers (NEST) over multilingual ones. Such attitudes often create anxiety in the latter as well as a foreign teacher's desire to acquire a more anglophone accent. A study conducted by the researchers, Rothman and Treffers-Daller's, shows that being multilingual does not mean being non-native. In fact, a students' acquisition of the language is effective no matter if the teacher is native or not. However, no study proposes a pedagogical approach that is efficient and effective enough to reassure ESL secondary-school students about the importance of ESL teachers' pedagogical abilities over their possession of an English native accent. This study focuses on an approach by the use of which ESL teachers can motivate and engage their students in the study proposed. Teachers' proper structuring of their lesson planning is critical to catching and maintaining students' attention and interest. Providing guidance, constant feedback and considering certain students' needs for private meetings create security feelings and ensure students' confidence about the quality of their teachers' pedagogical services. The efficiency of such an approach is confirmed by the students' attitude in two group of ESL secondary-five at the beginning of their first semester and at the end of it.

Keywords: non-native, accent, pedagogical, motivation, students

Introduction

Over the last few decades, students have voiced their preference for ESL native English speaking teachers over ESL multilingual teachers in Montreal. Among many researchers who have already discussed these inconveniences, Medgyes is one who notices (nonnative English speaking teachers') NNESTs' anxiety in front of their students. The Montreal English School Board or YMCA have been noted to hireteachers who completed their studies in English institutions. Lucie Moussu noted the job ad in the Chronicle of Higher Education 2006 "native English speakers only may apply" (746). Moreover, in francophone secondary schools, in particular, students and parents hold a preference for NESTs (native English speaking teachers), which often leads to a difficult beginning of the year. Some parents show their dissatisfaction with their children being taught by multicultural ESL teachers. During a parents' meeting where the teacher spoke in French when asked what language she spoke, she proudly answered that she spoke five languages. At the end of the meeting, the parent's statement that she "would have preferred her son to be taught by a NEST, and not by a teacher speaking five languages," was discouraging and demotivating. Concerning her multilingual status, which is said to be hindering students from achieving the best results in English, what could the instructor have done to remedy the situation?

Lai Ping Florence refers to studies showing that NNESTs "are considered second-class citizens in the field of TESOL" whereas "native speakers are ideal teachers"(280). On the other hand, Widdowson thinks that "although native speakers obviously have more extensive experience as English language users, the non-native speakers have had experience as English language learners"(338). The enrollment requirements for the M.A. Applied Linguistics program at Concordia University in Montreal ask that a candidate must speak other languages than just English and possess teaching experience. These requirements confirm that understanding L2 learners requires teaching experts to have experience in order to get a better insight about the way knowledge should be passed and about the L2 learners' needs.

Native English speaking teachers do not possess the experience of learning English as a second language and cannot be placed in the position of the student as an ESL learner. Being a good teacher implies not only possessing knowledge but also to be able to convey it to students according to their own needs. Milambiling agrees with Cook's perspective that "language teaching is that NNS (non native speakers) as teacher can be a valuable example of skilled L2 use, not just because such a teacher is ‘falliable' or ‘presents a more achievable model' but because of the knowledge and experience that teacher can share with learners"(324). Rampton suggests that one should focus on the teacher's "language expertise," (99) rather than the teacher's personal background.

Native Construct vs Multilingualism/ Non-Nativeness

Rothman and Treffers-Daller believe that "naturalistic bilinguals and multilinguals exposed to a language in early childhood are also native speakers" and that "bi-/multilinguals have multiple native languages"(93). Based on Chomsky's explanation of "tacit knowledge" in the English speakers, Harris Winitz clarifies that native speakers of English tacitly know "when an utterance is an unacceptable sentence, although they usually cannot provide the reason" (165). As a result, the ESL profession does not come from being a native English speaker.

The Montreal School Board hires substitutes whose academic background is other than the English language, because of penury circumstances. Their graduation from an English university and a certificate in education are considered enough for them to teach English as a second language. Even if they do not have the instruction necessary for them to understand L2 learners' needs, NES substitutes are better welcomed by students and parents before they prove their competencies. Researchers, such as Phillipson admit that NNESTs are being underestimatedsince they are neither so fluent nor comfortable with the use of a sophisticated language.

The Current Study

The English level of students' involved in this study is advanced even if they learn in a francophone secondary school. They had been exposed to English outside their classes or some of them even use it at home. Students involved in this study had been taught by an NES substitute during their first term. The teacher was specialized in psychology and possessed a teaching certificate. Students regretted her departure at the end of the first term because she "was native." The new teacher was a 9-year experienced NNET. At the beginning of the study, being aware of the students' reactions she asked them to write anonymously what their needs during the English classes are.

The most important aspects they were interested in were a native English speaking teacher since they would like to imitate and learn the English accent without other influences from languages that the teacher speaks, as much interaction as possible during their classes, that classes are well–structured and the teacher's availability. At the end of the semester, they had to write their opinions about their experience referring to the same aspects they referred to at the beginning of the study.

Based on Ekaterina Nemtchinova consideration that NNESTs are known for "the positive attributes credited," such as" their conscious knowledge of grammar, language learning experience that they can share with learners, a good learner model that they may represent, and the empathy they bring to the task of teaching, "(238) this study applies the most convenient method for students' learning process.

Methods and Participants

The focus is a group of 28 ESL secondary-five students in a public school in Montreal. Considering the lack of homogeneity in the students' backgrounds, knowledge, and needs, the teaching approach is humanistic and has in view the immediate learning results. The teacher provides guidance during the activities, constant feedback and considers solo meetings to address certain students' needs.

Students learn how to create a Gothic short story. They discuss and interpret some excerpts in groups and in open class discussions and work on different interactive activities. They reinvest all knowledge acquired in their own Gothic stories (their final project, in groups of four) using as a scaffold the five parts of a story (exposition, rising action, climax, falling action, and denouement) represented as ‘Freytag's pyramid.'

Conclusion

Students' appreciation of their teacher's pedagogical services was evident at the end of the term (see annexes). Their anonymous statements clarify they are happy with the guidance and constant feedback whenever needed. They appreciated the interactive activities such as the short stories listened to and analyzed in groups, as well as the change of perspectives with their peers. Had they read the text individually, they would not have thought of interpreting figures of speech in order to understand the author's message. The well-conceived planning of the classes kept them motivated and interested all through the semester.

A constructivist teaching approach consisting of various interactive activities proves to be effective when a preference for NESTs is manifested. It places students at the center of the learning process offering them the chance to be exposed to different English resources and different ways of learning: listening and talking to their classmates, listening to short audios or watching short videos. They were guided, supported and provided with feedback throughout the learning process which finalizes with the short stories presented and animated in front of the class by their authors. Each project was appreciated by the rest of the class.

The teacher's accent originating from other languages she practices is no hindrance to students' language acquisition. One student thinks that "the accent that non-native English speakers have gives color to their personality. Hearing different accents feels like traveling around the world." Students appreciated the way the classes were organized, admitted that the sharing of views was enriching and the teacher's availability, when needed, was precious. It comes out that in addition to what Rampton calls teacher's "language expertise," the pedagogical competencies and empathy complete the picture of an ideal ESL teacher, whether NNEST OR NEST.

Bibliography

Florence, Lai Ping. "Advantages and Disadvantages of Native-and Nonnative-English-Speaking Teachers: Student perceptions in Hong Kong." *Tesol Quarterly*.Vol.46, No.2, 2012, pp.280-305.

Milambiling, Joyce. "Comments on Vivian Cook's "Going Beyond the Native Speaker in Language Teaching. How Nonnative Speakers as Teachers Fit into the Equation." *TESOL Quarterly*.Vol.34, No.2, 2000, pp.324-328.

Moussu, Lucie. "Influence of Teacher-Contact Time and Other Variables on ESL Students'

Attitudes Towards native - and Nonnative-English-Speaking Teachers" *TESOL Quarterly*, vol.44, no.4, 2010, pp.746-768.

Nemtchinova, Ekaterina. "Host Teachers' Evaluations of Nonnative-English-Speaking Teacher Trainees: A Perspective from the Classroom. Tesol Quarterly, Vol.39, No.2, June 2005, pp. 235-261.

Phillipson, R. "Linguistic Imperialism." *Oxford*, England: Oxford University Press, 1992.

Rampton, M.B.H. "Displacing the Native Speaker: Expertise, Affiliation, and Inheritance." *ELT Journal*, 44,1990, 97-101.

Rothman, J., & Treffers-Daller, Jeanine. "A Prolegomenon to the Construct of the Native Speaker: Heritage Speaker Bilinguals Are Natives Too." *Applied linguistics* 2014: 35/1: Doi.1093/applin/amt049.Oxford University Press, 2014, pp. 93-98

Widdowson, H.G. "ELT and EL teachers: Matters Arising. ELT Journal, 46, doi:10.1093/elt/46.4.333, 1992, pp.333-339.

Widdowson, H.G. "The Ownership of English." *TESOL Quarterly*,28,1994

Winitz, Harris. "Native and Second Language Learning: Implications for Foreign Language Teaching. " *Teaching German*, 1981, vol.14, no.2, pp. 164-175.

Annexes

At the Beginning of the 2nd Semester
Students' Awareness about Their Needs during the English Class

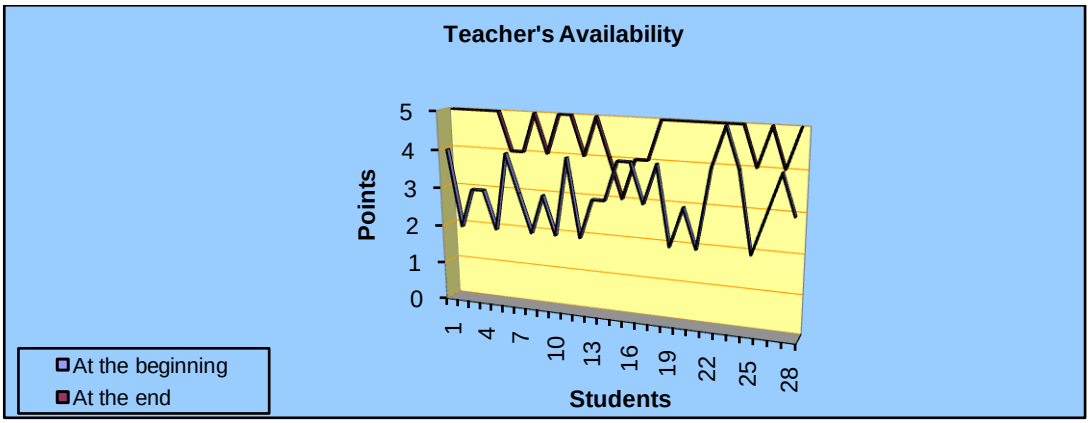
Students	Preference for Native ESL teachers	Teacher's availability	Interaction	Lesson well-structured
S1	5	4	5	5
S2	4	2	5	5
S3	4	3	5	5
S4	5	3	5	5
S5	5	2	3	5
S6	5	4	4	5
S7	4	3	5	5
S8	5	2	4	5
S9	5	3	3	5
S10	4	2	5	5
S11	3	4	5	5
S12	5	2	4	5
S13	3	3	5	5
S14	5	3	5	5
S15	4	4	5	5
S16	5	4	5	5
S17	5	3	5	5
S18	5	5	5	5
S19	4	2	4	5
S20	5	3	5	5
S21	5	2	5	5
S22	5	4	5	5
S23	5	5	5	5
S24	5	4	5	5

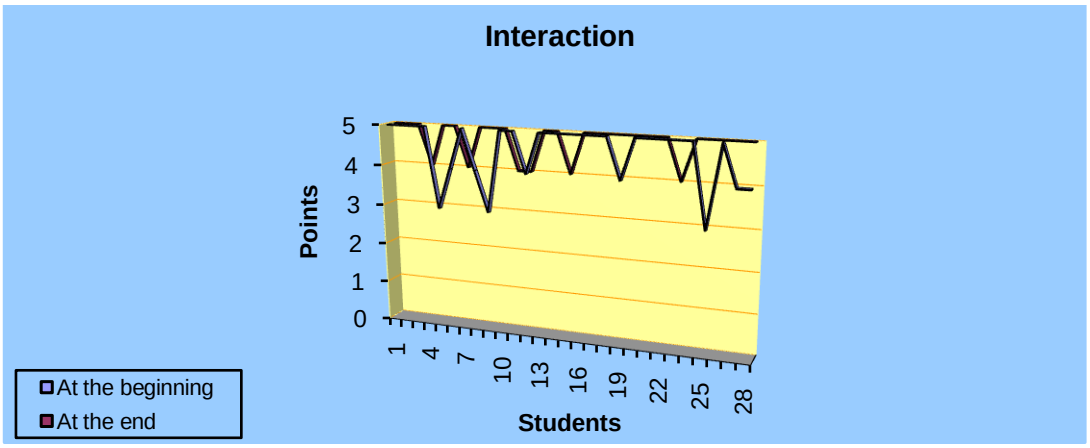
S25	4	2	3	5
S26	5	3	5	5
S27	5	4	4	5
S28	5	3	4	5

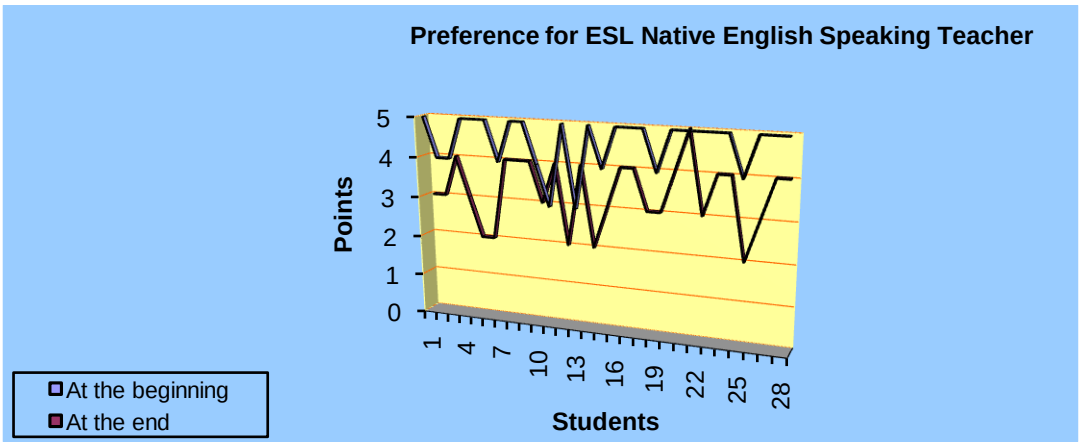
At the End of the 2nd Semester
Students' Content with Their Learning Experience

Students	Preference for native ESL teachers	Teacher's availability	Interaction	Lesson well-structured
S1	3	5	5	5
S2	3	5	5	5
S3	4	5	5	5
S4	3	5	4	5
S5	2	5	5	5
S6	2	4	5	5
S7	4	4	4	5
S8	4	5	5	5
S9	4	4	5	5
S10	3	5	5	5
S11	4	5	4	5
S12	2	4	4	5
S13	4	5	5	5
S14	2	4	5	5
S15	3	3	4	5
S16	4	4	5	5
S17	4	4	5	5
S18	3	5	5	5
S19	3	5	5	5
S20	4	5	5	5
S21	5	5	5	5

S22	3	5	5	5
S23	4	5	4	5
S24	4	5	5	5
S25	2	4	5	5
S26	3	5	5	5
S27	4	4	5	5
S28	4	5	5	5







RADU PETRESCU – ANOTHER LITERARY DIMENSION

Carmen-Elena Florea
PhD

Abstract:Radu Petrescu (1927-1982) is a remarcable Romanian writer, representative for the late 20th century literature. Though he might be known as a leader of the famous direction "The School of Târgovişte", he has strong influences of the postmodern European wind of change, regarding the expression of form, seen as the art of the word, as well as for the courageous approach of the diary. The present article deals with the second part of his huge confession of life – "The Third Dimension", *surprisingly published after his death (1984), after the first* – „The Reversed Field Glass" *and the third part* – "Berenice's Hair" *of the whole diary. It is a real opportunity for us to discover a great character, a universal type of the ideal husband, father or friend in Radu Petrescu and a spectacular monography of the cultural, social and intelectual early communist Romanian world.*

Keywords: Radu Petrescu, diary, family, art, difficulty.

Radu Petrescu este un scriitor remarcabil, emblematic pentru finele secolului trecut, o figură luminoasă a *Şcolii de la Târgovişte* şi un romancier valoros, dar şi un talentat creator al jurnalului postmodern, îl încadrăm noi „în oglindă", la graniţa unei noi specii literare – ca să reinterpretăm termenul consacrat, „metaromanul". Autorul a ars ca o flacără tristă, numai 55 de ani şi a prins una dintre cele mai nefericite perioade din România postbelică, de experimentare a comunismului, ceea ce i-a afectat viaţa de zi cu zi, nu însă şi pe cea literară. În jurnalul său, văzut ca un tot unitar, avem bucuria să cunoaştem un mare caracter, tatăl, soţul ori prietenul ideal şi să descoperim, concomitent, o monografie a lumii româneşti din zorii comunismului, din triplă perspectivă – socială, culturală şi intelectuală.

Partea din jurnal care cuprinde anii 1957-1960 a fost publicată postum, în 1984 şi a fost intitulată *A treia dimensiune*. Paradoxal, actul editorial s-a petrecut după cel al scoaterii de sub tipar al lucrării *Părul Berenicei* - ultima dintre destăinuirile grupate în tomuri, care a fost precedată de *Ocheanul întors*. Aceste titluri s-au detaşat de multitudinea însemnărilor din cele trei (prevăzute) *Cataloage ale mişcărilor zilnice*. Nu e întâmplătoare alegerea unei alte denumiri, pentru cele din urmă, dat fiind că la Radu Petrescu *jurnalul* e mult mai literar, îndepărtându-se de orice abordare sofisticată. O parte a criticii a găsit similitudini certe între *Ocheanul întors* şi *A treia dimensiune*. Ne adaptăm cu greu la o lectură sobră, dacă lăsăm deoparte confesiunile din perioada transilvăneană. Găsim schimbări radicale, sub aspectul formei, al stilului, dar mai ales al atitudinii adoptate. Pare greu de crezut că numai câţiva ani despart cele două titluri. Ne gândim la Gherea şi la tipul său de critică, cel care implica decisiv background-ul social al autorului, atunci când îi judeca opera. Sigur, este tot Radu Petrescu, e recognoscibil, dar un alt Radu Petrescu, maturizat, apăsat de grijile vieţii de familie, trăind sub presiunea evenimentelor din orice capitală europeană, într-o perioadă comunistă grea, uitând să se mai bucure de ineditul din viaţa sa, pe care dăscălitul bistriţean (de la începutul carierei sale) nu i l-ar fi oferit niciodată – întâlnirea cu personalităţile timpului, documentarea la Biblioteca Academiei.

Poate că nota dominantă a acestui jurnal este lapidaritatea. Cauzele sunt însă prea puţin dezvăluite, cititul printre rânduri devenind antrenament de fan. Cenzura este, cu siguranţă, principalul motiv. Avem impresia, uneori, că maestrul (utilizăm cu ostentaţie acest termen, pentru că îi plăcea şi dumnealui foarte mult) scrie cu pistolul la tâmplă, nu de teamă, ci dintr-o infinită repulsie. Ne aflăm la vreo 10 ani de la căderea monarhiei în România: cum ar trebui să scrie un literat cu origini nesănătoase (este fiu de profesoară şi de economist)? Trăim în plină perioadă de pauperizare intelectuală în ţară. Nu realizăm cât de autentică era expresia ″scapă cine poate″, dar putem privi înapoi cu mânie către cei care au aruncat afară din facultăţi copii merituoşi, pe ai căror părinţi îi trimiseseră la Canal.

Strict personal, autorul trece prin mari zbateri sufleteşti. Vine în capitală cu boemia profului de provincie, dornic să dea peste cap Bucureştiul şi descoperă că nu-i ajung banii din salariu pentru cărţi (răsfoieşte o carte într-un anticariat, de vreo două sute de ori şi îşi promite, în glumă, să o cumpere la a trei suta revedere), că nu reuşeşte sub nicio formă să se transfere, să-şi găsească un serviciu mai bine plătit, deşi aceasta pare a fi principala sa preocupare (notează, cu amărăciune, cum îi scapă un post printre degete, cum se umileşte şi se umple de noroi bătând drumuri până în Băneasa şi cât de uşor le iese acest lucru unor doamne – a se citi, din nou, printre rânduri). Meschin motiv, dar real, lipsa timpului conduce tot spre lapidaritate. Numai transportul zilnic, din Grădina Icoanei în Băneasa, la Institut, produce oboseală, filosofii grele asupra rostului vieţii, stări de boală, în sensul cel mai propriu al cuvântului. Adaptarea clasic vulnerabilă şi traumatizantă a provincialului prin vocaţie (″scuza″ este aceea că Radu Petrescu s-a născut şi a trăit primii 9-10 ani ai vieţii sale, la Bucureşti).

Marele câştig al celei de-*A treia dimensiuni*, care ar putea-o situa în topul preferinţelor familiei, îl constituie mărturiile venirii pe lume a copiilor scriitorului, Ruxandra şi Iorguţu (ordinea ţine de politeţe). Sunt pasajele cele mai calde din carte şi sunt destule, graţie cărora descoperim un tată îndrăgostit de celelalte mari creaţii ale sale, după cum rezultă, şi cele mai dragi (surclasând patima pentru lectură, scris, tradus). Timpul petrecut alături de copii, atât cât este el (pentru că stăteau mult la bunica Nicolau, la Câmpulung), este cel mai luminos. Condeiul devine blând şi recunoscător, magia clipelor mărunte îl reconstruieşte pe Radu Petrescu din veacul transilvănean de *nesingurătate*, doar în astfel de momente simţindu-se mântuit. Când ne vorbeşte despre copii, maestrul nu mai invocă lipsurile materiale, tristeţile cotidiene, nereuşitele amare profesionale. Cu atât mai mult, cu cât preocupările literare riscau să devină strict un hobby, o ironie, dacă ne raportăm la perioada trăită în Petriş ori la Prundul Bârgăului. La data începerii acestui jurnal, în 1957, Radu Petrescu avea 30 de ani. Vârstă rotundă, frumoasă, a unui bărbat încă tânăr, dar şi timp de reflecţie, cotitură în viaţă, prilej de bilanţ, rareori mulţumitor pentru cineva aflat în aceeaşi situaţie. Ce face, ce simte scriitorul aflat în al treilea deceniu de miraculoasă trăire pe Pamânt? Cum presimte vârstele creaţiei sale şi ale confraţilor săi, cum îşi ordonează preocupările intelectuale? *În felul meu de a fi, mai constat totuşi multe şovăieli. În fond, vârstele sunt mai ales pedagogice şi avem o singură vârstă reală, a destinului nostru sau a convenţiei sau a operei. Victor Hugo, de exemplu, n-a fost niciodată batrân, după cum Petrarca a fost matur totdeauna.* („A treia dimensiune”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984) Sceptic, aşadar. Dar constant.

Continuă să scrie tributar gustului deschis pentru Pallady, pe care îl caută cu ostentaţie prin consignaţiile bucureştene. Paralela aceasta perpetuă între atâtea muze ale artei îl va fi salvat deseori pe însetatul de cultură, mai ales în clipele când aviditatea artistic-emoţională nu avea suficiente motive să se instaureze. Găseşte alte bucurii, întâlniri de hazard cu titani, ca un ironic răspuns la o posibilă nedumerire legată de stabilirea sa în Bucureşti. *...plimbare până la 8 la Herăstrău, unde vedem pe Arghezi. Ghete şi pantaloni de acum o sută de ani... Se opreşte să privească bujorii, apoi dispare pe Jianu în jos, într-un automobil verde cu perdeluţe albe, lucrate cu siguranţă de soţia lui.* (Ibidem, pag. 8) Fascinantă este şi legătura menţinută cu reprezentanţii Şcolii de la Târgovişte, adusă la rang de prietenie asumată, cu Tudor Ţopa. Privilegiul bucureştean de a se putea întâlni, schimba cărţi ori manuscrise, stabili întâlniri cu colegi de generaţie şi de breaslă. Un mare câştig în totalitatea micilor nefericiri împărtăşite mai viguros acum, fără pudoarea cu care ne obişnuise în etapa transilvăneană. Pentru cititorii zilelor noastre, experienţa este aidoma celei trăite de părinţii noştri, fascinaţi cândva de întâlnirile ori corespondenţa firească a marilor interbelici. *După ploaie, la 5 sunt la Tudor Ţ., lângă biserica magnificului Filimon, să-i înapoiez* „Unele însemnări într-un mic roman”, *cartea citită mie la Herăstrău acum doi ani şi recitită de mine zilele acestea cu mult interes.* (pag. 40)

În *Ochean*... descoperisem în maestru un mare admirator al artei plastice şi o bunăvoinţă a cultivării acestui gust. Îşi păstrează, după cum am văzut, preferinţele, dar evoluează, firesc, ajungând în stadiul de critic de artă, pe care atunci nu i-l intuiam, simţindu-l prea îndrăgostit de frumuseţea exterioară. Parcă pentru a evita superficialitatea, autorul face astfel următorul pas. Este şi o autorecunoaştere a palpării valorii, o şcoală personală pe care a frecventat-o diligent toată viaţa

și care a știut să-i întoarcă frumoasa datorie, la timp. *Expozițiile Luchian și Grigorescu văzute de dimineață. Cel din urmă este, într-adevăr, un mare desenator... ...în* „Vatră la Rucăr" *stă, sub o foarte subțire coajă, toată lumea de vibrații a lui Luchian.* Capul de țigancă*, de Luchian, văzut de nenumărate ori la Simu, abia azi îl înțeleg intens, căci văd cât de larg se mișcă pensula într-un desen...* (Ibidem, pag. 42)

Plăcerea folosirii culorii s-a transferat, ca niște note bacoviene, în scris. Simbolistic(ă) sau nu, decodificarea semică a acestora ține de confidențialitatea condeiului. Poate că ar fi mai simplă proiecția mentală pe o pânză așezată neapărat pe un șevalet, spre a asigura perspectiva corectă și dorită. Nu este exclus să fi fost chiar acesta scopul, știindu-se că imaginea ideală poate ține loc miilor de cuvinte și are, în plus, avantajul universalității. Impietate să încercăm a traduce, dar remarcăm scrisul nud, pentru zile întregi: *22 octombrie. Roșu și negru. 23 octombrie. Violet și negru. Violet deschis. 26 octombrie. Galben.* (pag. 70) Mai mult, în 24 octombrie, ploaia interesează, iar în 25 este o remarcă don-quijotească. Tristețe incomensurabilă, refuz al spovedaniei, prag greu. În 27, în schimb, scrie mult în jurnal și se axează exclusiv pe rostul creației și pe menirea artistului, ca și cum ar fi dezamăgit de sine și ar vrea să-și dea o lecție, reiterând ceea ce-l recomandă plenar, vastul bagaj cultural dobândit prin neîncetata lectură. Nicio cauză externă pentru neîmplinirea spirituală detectată sau neasumarea acestui risc, în umbra amenințătoare a cenzurii de care vorbeam. Vina de a ținti ceva ce-ți pare de neatins este modestia pe care scriitorul a demonstrat-o întreaga viață, acea încredere oarbă și negrabnică în posteritate, pe care aproape nimeni nu o avea, ci doar o cerșea. *Când intenționezi să scrii o carte căreia i s-ar putea zice roman, sunt necesare câteva exerciții prealabile foarte dificile, asemănătoare cu gimnastica degetelor și cu analiza textului, pe care le fac virtuoșii.* (pag. 71) Apoi brusc, în 28, adnotare de un rând și ceva cu ceea ce a recitit. Stilul devine mai cenzurat, ca al omului ocupat și care știe ce are de făcut, renunțând la sentimentalismele interpretărilor siropoase, de prisos. Mai mult, o vină ascunsă îl face să se disculpe discret: *Ce este minciuna, atunci când nu urmărește scopuri practice, decât o fermecătoare naivitate, un elan al sufletului, o infracțiune plină de melancolie la legile realității...* (pag.72)

Intuim, astfel, cunoscuta-i dedublare, paralelă a privirii în oglindă și ajungem, după mult timp, la redescoperirea modelului dublului, de această dată, la un alt nivel, cel al capacității delimitării de sine. Un gest reprobabil, o ceartă între doi soți (notă făcută la un moment dat în jurnal, imediat după o laudă indirectă adusă lui Delacroix), este întâi văzută cu ilaritate, apoi este sancționată pentru trivialitate. La fel se întâmplă și cu o expresie neaoș românească, pe care nu am fi văzut-o pronunțată vreodată de maestru, cu atât mai puțin imortalizată în scris. Suntem, totuși, la finele anului 1957 și amalgamul nefericit din sufletul scriitorului primează. În 19 decembrie, face următoarea constatare dură, care ne invită – pentru a câta oară – să citim printre rânduri și parcă-l vedem pe scriitorul ajuns la capătul puterilor gata să arunce cu vreo carte aiurea, prin fumul prea multelor țigări fumate (de care încerca să se lase la Petriș): *Da, G.C. are dreptate, astăzi nu mai este ca în trecut, astăzi statul îngrijește de poeți să aibă tot ce le trebuie, să călătorească în Asia și America. Dar cerul nu se mai vede, ninge ca și ieri, ca și ieri dorm obosit de fișele celor opt ore de dimineață și cu două ore înainte de cină deschid Leopardi, punând semn unde scrie despre* Iliada*. Chenzina, luată acum șapte zile, s-a terminat...* (pag. 88)

George Călinescu era o autoritate în materie, dacă nu la el, la cine să te raportezi, mut de uimire? Grija statului, mai ales cu privire la eventuala ieșire peste graniță, est sau vest, ruși sau americani, imposibilă, inutilă și insidios amintită. Poate la ruși, pe atunci, și tot nu era rău, pentru că toți recunoaștem monumentalitatea literaturii lor. Lipsa totală a speranței, rutina istovitoare și întoarcerea la origini, la lectura competentă și preferată, antidot pentru nefericire Finalmente, un fel de sărăcie înnobilată, obligatorie la marii artiști, nevinovate victime ale unui sistem surd. Lipsesc cu desăvârșire zilele Crăciunului și Ajunul. De luat în seamă, dat fiind contextul anterior descris. Este, categoric, un manifest anti-regim. Tăcerea, răspunsul ideal al lui Radu Petrescu. Imediat, în 28 decembrie, o pagină întreagă în italiană, tradusă în subsolul paginii, din respect pentru cititor. Iată, exemplul clar că „se vorbea o altă limbă" atunci, în țară. Text din Leopardi, natural. Romantici incurabili românii, nu-i așa? Bieți visători, pierduți pe meleaguri trace. Și finalul lui 1957 previzibil,

în conformitate cu întregul jurnal de peste an, bilanț de plumb: *30 decembrie. Anul se sfârşeşte cu noroi, dar şi cu jalnice rămăşiţe de hermină pe lângă vreun gard mai ferit, într-o curte nevăzută de soare. Cerul totuşi nu e albastru, ci mut.31 decembrie. Astăzi la fel.* 1958. Teoretic, anunțul inițial ne previne că jurnalul ține din ianuarie până în decembrie, practic, este la fel de scurt ca precedentul. Forma literară tinde să se „deliterarizeze" și atinge nivelul jurnalului propriu-zis. Nimic nu mai anunță ficțiunea, ci geometria pură cu care ne amenințase cândva Radu Petrescu. Dacă privim cartea în paralel, de pildă, cu jurnalul lui Alice Voinescu, ajungem din nou la concluzia redactării unui antijurnal, care place, pe care îl găsim spectaculos prin îndrăzneala pionieratului și care, nici sub aspectul formei, nici sub cel al conținutului, nu poate fi plagiat. De ce un antijurnal? Dacă tot am luat în calcul posibilitatea susținerii unui manifest, atunci modalitatea aleasă nu putea fi decât aceasta, ca formă a unui disident.

Scriitura continuă să fie sobră și amară, păstrând registrul anterior. Stilul complex și negru, pe alocuri, taie neiertător, ori de câte ori se dorește formularea unui autoreproș sau a unui teribil regret. Dominanta acestei părți de confesiuni pare a fi lipsa umorului. Epitetul „citadin", ales de noi anterior, nu se mai susține în capitală, în cetate, deși fusese descoperit în spațiul rural. Nici ironia nu mai este hâtră, ci dureros de dură. O anumită nervozitate a gesturilor și a reacțiilor întârziate contravine calmului fostului absolvent. Dispare numaidecât și căldura învăluitoare de altădată, și bonomia celui deprins a le rezolva cumva pe toate. Parcă regretul de a te învăța cu haina de adult pedepsește, este incapabil să mobilizeze și continuă să descurajeze. Trecuseră numai opt zile, nu se mai scrisese ceva esențial, dar cea dintâi notație este boom-ul jurnalului: anunțarea nașterii primului copil, cea a lui Iorguțu. Grozav cadou de tată, începutul jurnalului noului an! *La zece dimineața, pe un timp foarte deschis, azur și aur, o primăvară în plină iarnă, s-a născut Iorguțu...* (pag. 93) Acesta este Radu Petrescu. Preț de câteva zile, cât s-a obișnuit cu gândul că e tată, a tot primit felicitări din stânga și dreapta și s-a îmbogățit cu fericirea sincer trăită și dăruită. Revine cu gândul la *ea*, pe care de acum înainte o va privi mai mult ca mamă și ca soție, decât ca iubită. Nu întârzie să admită cât de frumoasă este, recunoscând, implicit, cât de mult o iubește. Fidelitatea unui soț invidiat. Cât de mult îl ajută, ca suport moral, tânăra familie mereu aproape? Atât cât să nu se autoconsume, respirându-și propriul aer, atât de neîmplinit profesional, implicit, personal. Credem că scriitorul și-a găsit sfârșitul prematur, pentru că se autoconsuma, fără rezerve. *Ea albă, subțire, dar bine, poate cu o sensibilitate mai aparentă, mai fragilă. Spune că Iorguțu e foarte inteligent, discret și delicat...* (pag. 94). Băiețelul avea 4 zile...

Mare parte din tot ceea ce va scrie se va afla sub semnul acestui extraordinar eveniment. Iorguțu va fi omniprezent, tot așa cum *ea* apărea în *Ochean*.. Un alt tip de dragoste se grefează pe fondul deja existent, la fel de viguros și de sigur. Un inedit pe care maestrul îl absoarbe repede, cu bucurie așteptată. Cât de mult vindecă dragostea, atunci când niciun medicament nu te mai interesează, chiar dacă știi că ți-l permiți și că te-ar putea ajuta. Copilul este urmărit acasă, când râde, când este ferit de vorbăria musafirilor, la vreo aniversare sau la Câmpulung, de unde se trimit scrisori și fotografii, ai zice, de epocă. Cu el se mândresc părinții, bunicile, dar mai ales străbunica, după cum ne asigură scriitorul. I se interpretează toate gesturile, se încearcă intuirea viitorului său, devine lumina blândă din viața tuturor, refugiul. Iorguțu este, de fapt, așa îl și vede tatăl său, Radu Petrescu în miniatură. De aceea, adultul devine extrem de responsabil și își reordonează prioritățile intelectuale, spre a-i fi de folos, cu învățătura sa, micuțului. Ca orice părinte, își face griji, iar ca șef al familiei își pune aceleași probleme dureroase, existențiale. Sporesc marile întrebări ale vieții și, pe nesimțite, se acordă o importanță neprevăzută sectorului filosofic. Critica, în orice domeniu, devine acerbă, iar exigențele față de propria persoană sporesc. *Iorguțu își scoate picioarele de sub tejgheaua scaunului, se ridică în picioare ținându-se de spătar... Pus în căruț... face promenade în sus și în jos, dar mai ales către bibliotecă, de pe rafturile căreia trage cărți. Am să-i arăt, când va fi mare, un Miron Costin mototolit de el cu această ocazie. Când va fi mare? Vorbele deschid în fața mea o perspectivă care mă amețește, un gol în care mi-e frică să privesc. Va înțelege el rațiunea existenței mele și nu va suferi oare de sărăcia părinților săi? Voi avea eu necesara energie de a trăi să-l văd mare?...Pentru mine, în fine, Iorguțu e o enigmă, o emblemă misterioasă a unei serii de imagini care încă nu sunt, dar în mijlocul cărora voi trăi... Am o lacrimă... Afară e lumină*

multă. (pag. 193)

Scriitorul simte direct patina timpului, albeşte, prilej înspăimântător pentru *ea*. Are gânduri confuze şi reacţionează în consecinţă, lipsindu-i dorita organizare. Nebunie totală, se trezeşte vorbind despre Rusalii şi despre Sâmbăta Mare şi nu ne explicăm cum au scăpat la cenzură, în 1984 (!), astfel de termeni. Din nou disident, şi pentru anii la fel de plini de nimicnicie, când a scris paginile. Încă mai vrea să obţină un post mai bun, dar nu în detrimentul familiei – i se propune un serviciu care ar fi presupus deplasarea într-o altă localitate. Punctează în zilele cele mai triste aceleaşi note bacoviene, acum reduse la un singur cuvânt: *ploua*. Amestecat, aruncă un ochi peste nişte scrieri în italiană, începe să se teamă de moarte – *Galsworthy a murit în 1933*, aproape halucinant: *Reîntâlnesc astă-seară... neagra apariţie de la Dipşa.* (pag. 115) Nu mai recunoaştem nimic din exuberanţa anilor trecuţi. De parcă cineva sau ceva l-ar fi obligat să schimbe totul. Pare a fi conştient şi ne insuflă teama parcurgerii întregului cerc. Parcă experimentează, curios să vadă cât mai poate, până unde mai poate ajunge. Nu ştim dacă numai lipsurile cotidiene pot produce o atare sincopă, dacă dezgustul lăuntric se va fi cristalizat numai prin presiune externă, socială, independent de voinţa sa. Era ca şi cum ar fi contactat o boală, fără să-şi dea seama, pe care trebuia să o poarte cronic şi în mod stoic. Plimbărilor relaxante le-a luat locul priveliştea sterilă, dar stridentă: *Privit apusul soarelui, de pe podul Izvor, roşu, peste Dâmboviţa albastră... Lume pestriţă şi totuşi pasivă, gunoi descărcat, aventurieri şi şmechere, în fond imbecili, pe care apusul şi umbrelele îi înnobilează trecător.* (pag. 142)

Cum rămâne cu preocupările intelectuale? Lungi drumuri prin anticariate, în căutarea aceluiaşi James Joyce (găseşte, în final o ediţie, nu în limba română şi notează într-o manieră de care ne era dor: *traduc, domnule, primele fraze, din care rămâne să ghicesc restul cărţii*), corespondenţă împlinită la Cluj, relaţii fructuoase cu traducători fini, lectură vagă, dar de calitate. Se ascute, în schimb, acelaşi spirit critic, iar referirile pe care le face exasperează, raportându-ne la aceeaşi cenzură, care, ori n-a existat, ori nefericitul cenzor n-a înţeles/citit nimic din jurnal: „CazulEugeniţei Costea”, *roman ratat din punct de vedere al construcţiei, dar atât prima parte, cât şi ce urmează sinuciderii lui Costea e foarte sugestiv. Greşeala lui Sadoveanu e de a nu-şi fi dat seama că eroul principal, acolo, e Agripina.* „Paştele blajinilor” *place la început, apoi scriitorul parcă s-a plictisit.* (pag. 215) Se confirmă faptul că Radu Petrescu trăieşte. Se poate amuza pe seama observaţiilor sale uneori deocheate şi îşi mai îngăduie câte un flirt. Material de lucru, să zicem. Nimic obraznic ori, invers, misogin, în notaţiile sale. Atitudinea este transparentă, aşezată sub o zodie de tipul... „şi lui Dumnezeu îi place”. *Pe Victoriei, ...văd înaintea mea o brună cu picioare înalte, goale, în nişte espadrile ortopedice fără călcâi, cu o scurtă fustă bleumarin, peste care cădea, până la jumătatea feselor, o vestă albă de lână; foarte fardată şi remuantă, însă cu adevărat frumoasă şi deconcentrată, ceea ce-i dădea picantul naivităţii.* (pag. 146) *În drum spre staţia troleibuzului, remarc o tânără femeie pe trotuarul celălalt şi am impresia că sunt şi eu remarcat. Mă opresc în staţie. Surpriză! Şi ea se opreşte în staţie. Eram doar noi doi. O privesc ca din întâmplare. Foarte amuzantă, o femeiuşcă, quelque admirablement bati, cu mult caracter, decent îmbrăcată, toţi bărbaţii care trec în autobuze şi în automobile întorc capul după ea şi se uită la mine cu invidie.* (pag. 175)

Finalul anului îl găseşte în vervă creatoare. Scrie asiduu şi pare mulţumit, zăboveşte multe ore la biblioteca de lângă Dalles, se bucură de calitatea desenelor maestrului (său), începe să vadă din nou preaplinul vieţii – prânzuri bogate în familie, Tolstoi delectant. Cumpără de la anticariat texte inedite, aparţinând lui Balzac ori De Sanctis, ceea ce îi produce infinită plăcere. Din păcate, aceste momente nu sunt recurente, trebuie să profite de prezenţa lor. O altă notaţie, care va readuce în prim-plan Şcoala de la Târgovişte, prin Costache Olăreanu : *C.O. e foarte bolnav. ...Deşi foarte bolnav, O. mi-a adus* Povestirile *sale, în care admir abilitatea folosirii numelor proprii, mai cu seamă în* „Un american în provincie”. (pag.183)

Dacă în jurnalul anului anterior remarcam forma de protest datorată lipsei oricărei observaţii din perioada Crăciunului, acum uimirea noastră nu are margini, de vreme ce sunt descrise activităţi casnice şi familiale proprii sărbătorii româneşti, cu simpla omisiune a cuvântului (Crăciun): *25 decembrie. ...Acasă, cu pântecul încărcat de sarmale şi clătite cu dulceaţă...* (pag.198) *26*

decembrie. Drum cu Adela de la biserica lui Bucur, mizeră, dar cu splendidă vedere asupra cheiului Dâmboviţei. Revăzut Mânăstirea Radu Vodă, demnă de o reşedinţă princiară. Acest intermezzo nu salvează însă starea generală, quintesenţă a suferinţei de peste an. Momentele de disperare nu mai sunt voalate, devenind acelaşi profund strigăt al umilinţei prea mult reprimate (pag. 199): *Doamne, ce groază! Am deschis un caiet scris acum trei ani şi ceva şi, cu gând să-l refac, m-am apucat să transcriu o pagină. Cu neputinţă! Au grand jamais! Supărat, am închis caietul...* Pentru 31 decembrie, în loc de încheiere, las rezumatul maestrului: *Soare ca şi ieri şi frig plăcut, încât umblu descheiat la loden şi fără fular, pe bulevardul plin de atâta lume, încât ştiind că la noi nu există şomaj, te prinde mirarea. La anticariatul de lângă Scala văd în fine un Senancour, costă însă 60 de lei şi nici gând să-l pot lua, eu care n-am acum 10 lei să-i cumpăr o floare...* (Ibidem, pag. 200)

Ultima parte a jurnalului, cuprinzând anii 1959 şi 1960, este şi cea mai scurtă, reluând temele de interes cunoscute, dar dintr-o perspectivă binevoitoare. Cel puţin la nivel psihologic, criza acomodării bucureştene pare să se disipeze. Fericirea de a-i urmări etapele creşterii lui Iorguţu se amestecă, inerent, cu constanta lectură formativă ori cu întâlnirile cu celebrităţile nerecunoscute ale vremii, din domeniul cultural. *Cu puţin înainte de 11 ianuarie, când l-am sărbătorit pe Iorguţu (20 de persoane), care a împlinit un an, am citit mult din* Lucien Leuwen *(ediţie din 1950) şi, normal, reiau acum* Le Rouge et le Noir. (pag. 203)

Subiectiv, Radu Petrescu a pus bazele unui cenaclu la distanţă, prin vizitele de lucru, să spunem, şi prin corespondenţă. Revine la munca asiduă, documentarea de bibliotecă, întru reuşita deplină a capodoperelor de mai târziu. Cât de autodidact se menţine! Nume mari, pentru noi - icoane ale timpului, îl înconjurau. Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Călinescu. Simion, Olăreanu, Creţia, Ţopa, Breban, Ivasiuc, Buzura, Ţoiu, Bălăiţă, D.R. Popescu. Celebri, fie că schimbau cărţi sau manuscrise, bucurându-se de o critică sincer receptată şi de o prietenie irepetabilă. *Plic de la S. despre „*Sinucidere”: *ceea ce este nou şi perfect realizat în cartea asta mi se pare compoziţia. Revenirile din anexă, distribuirea povestirilor, concentraţia simbolurilor – pe care încep să le înţeleg -, descrierile de creion subţire sunt, fără îndoială, meritele cărţii. Mă vizitează P.C. Lucrează la* ”Nori”. *A citit Şolohov, Alexei Tolstoi etc. Entuziasmat de* „Tragedia optimistă” *a lui Vişnevski. Regretă din nou că nu fac versuri. Trece o femeie pe lângă noi şi îl întreb, arătându-i-o: cât costă?* (p. 265) *Blaga publică într-o revistă din Cluj poezii foarte frumoase, cam de felul* „Olarilor” *din* „Nebănuitele trepte”, *din 1943.* (p. 301) În lipsa greilor, scriitorul cerea, ocazional, opinia surorii, dar cel mai des se consulta şi îi acorda încredere absolută soţiei sale(„ea”, „maestrul”, „Adela”). Lucrând la propriile opere, avea permanent nevoie de confirmări. Îşi consolidase un public restrâns, de calitate. Construcţia personală l-a preocupat permanent. Continuarea lecturii profunde se desăvârşea cu Croce, jurnalul lui Goncourt, aşa cum ne obişnuisem, dar şi cu reluarea *Iliadei.* Dacă ceva nu îi atrăgea atenţia în mod deosebit, nota sec: *Bel-Ami*. Când descoperă într-un anticariat un titlu mare, clasic, pe care nu îl avea acasă, simte că răsare soarele pe toată planeta. Cumpără, spre a reciti, noua ediţie a lui *Ion*, prilej cu care se reîntoarce şi la lectura Hortensiei Papadat-Bengescu. Îl găseşte surprinzător pe Champfleury, răsfoieşte cu devotament *Universul* şi *Contemporanul*, iar uneori face o critică literară acerbă, dar strict în spiritul lui Kogălniceanu – abordează, evident, cartea, nu persoana. Continuă să scrie la roman, dar nu este niciodată satisfăcut de *Matei*, acuzând ruperea foilor, foarte des. Proza scurtă, aflată în stadiul însutitei reevaluări, merge mult mai bine.

Micile obsesii, de tip *Ulysse*-le lui Joyce, nu-l părăsesc şi, în lipsa unei ediţii într-o limbă cunoscută pe deplin, se mulţumeşte cu studii literareale altora, despre carte. Drumurile la Biblioteca Academiei sunt mai numeroase ca oricând, documentarea fiind copleşitoare.Participările literar-mondene sunt de notorietate, iar ratarea unora dintre ele îl întristează sincer: *C. a trecut pe la 2, lăsându-mi o invitaţie pentru sărbătorirea lui M.S. la Academie. Vorbeşte şi G.C. Nu mă pot duce la Academie, dar mă emoţionează gândul că, dacă aş putea să mă duc, l-aş auzi din nou pe G.C.* (pag. 308) Nostalgiile nu-l împiedică să devină obiectiv şi acid, când este vorba despre aceeaşi mare personalitate a vremii: Oniria *lui G.C. apare azi rectificată, în* Contemporanul. *Forma primă era mai simplă, aici se vede lipitura. Procedeul e amuzant pentru cine le cunoaşte pe amândouă – şi le*

cunoaşte toată lumea. (pag. 283) Referirile religioase sunt evidente, într-o perioadă imposibil de încadrat, din acest punct de vedere. Deşi nu mai notează nimic în jurnal de la Crăciunul din 1959, până la Paştele din 1960, nu evită să creeze astfel legătura între cei doi ani: *buna dispoziţie începută în Sâmbăta Mare continuă.* Cenzura îi este eminamente străină scriitorului, minunată nepăsare!

Notele bacoviene revin cu regularitate şi se înscriu într-un registru codificat, transpunând stări sufleteşti: *Alb. Verde-olive. Bleu.* Suntem din ce în ce mai siguri de proiecţia lor plastică şi ne bucurăm că ultima dintre culori, care apare spre finalul jurnalului, este cea a cerului senin din perioada transilvăneană. Lumina interioară crescendo a nuanţelor se produce odată cu îmbunătăţirea atât de aşteptată a stării financiare, într-o perioadă fastă, cu foarte puţin timp înaintea unui eveniment major petrecut în viaţa familiei: *Totuşi am fost numit. S-a făcut. Prof. S. mi-a dat decizia, sunt încadrat ca bibliograf, cu 900 de lei pe lună, care vor fi de fapt cam 950. Nu-mi vine să cred, însă...* (p.251) Scepticismul şi dezamăgirile cotidiene vin şi din observarea unor chestiuni de fapt divers, cu siguranţă neînregistrate de presa vremii. Notează răpirea unui copilaş, al unui cunoscut, de către un pervers sau o explozie aberantă care ucide doi soţi; se minunează de lipsa comunicării cu vecinul din casă, pe care, totuşi, îl respectă şi a cărui dispariţie ulterioară îl mişcă. La 33 de ani, Radu Petrescu acuză o oboseală cronică, justificată, dar care îl sperie – zile în şir din jurnal consemnează gradual acest fapt, fie că se află la institut, fie că încearcă să mai scrie ceva acasă. Dă semne certe de îmbătrânire, albeşte, slăbeşte, fumează mult, se plictiseşte şi nu mai găseşte verva-i bine cunoscută. Spune că se urâţeşte, prilej cu care îşi recapătă umorul citadin din trecut: *...suntem amândoi ca două umbre. Ea însă rămâne frumoasă, eu devin respingător. Am avut totuşi norocul să nu mă nasc chior, surd, bâlbâit, şchiop, pederast, cleptoman.* (pag. 320)

Marele câştig al jurnalului îl constituie relatarea venirii pe lume a celui de al doilea copil. Cu câteva zile înainte de naşterea Ruxandrei, scriitorul insistă asupra unor scene, în care Iorguţu acordă multă atenţie unei fetiţe, în obişnuita-i joacă, în parc. Pentru acele timpuri, putem nota acest fapt drept un semn revelator. Mai mult, timpul acordat lui Iorguţu, cu care merge la plimbare sau pe care îl urmăreşte prin curtea casei, îi permite să observe interesul juniorului pentru copaci, la numai un an şi jumătate, ceea ce ar putea fi o premoniţie pentru cariera sa viitoare. Ruxandra pare să aducă pace şi împlinire în casa scriitorului, închide parcă un cerc ghinionist şi oferă posibilitatea continuării binelui de altădată. *Vineri, 14 august. La 8 fără 5 seara, ea a născut o fetiţă. La 8,20 le-am văzut pe amândouă. ...Vin acasă cu cămaşa udă în spate, obosit şi dorind să dorm.* (pag. 258)

Deşi un prieten îl felicită uşor ironic pentru naşterea copilei, amintindu-i că Freud era convins că fetele îşi iubesc mai mult taţii, Radu Petrescu nu pierde nicio clipă şi ne demonstrează, ori de câte ori este cazul, cât de multă bucurie îi aduc ambii copii, pe care, lucru rar, cei doi soţi intelectuali îi cresc singuri, cu foarte puţin ajutor din partea bunicilor. Cu Iorguţu, şcoala era deja făcută şi lucrurile mergeau deja pe un făgaş cunoscut la Ruxandra. Ca orice fetiţă, însă, ea este deseori mai perspicace sau mai vicleană şi, deşi mai mică decât Iorguţu, reuşeşte să pună piciorul în prag - prilej de reală încântare pentru tatăl aflat în postura de neutru observator. Îl distrează momentul când îi aduce pachetul de ţigări, e cucerit de zâmbetu-i larg, adoră fotografiile cu ea, trimise de la Câmpulung şi se amuză când grija lui Iorguţu devine copleşitoare – nu-i oferă ceva din mâncarea lui, *ca să nu facă burta mare.* Nicicând Radu Petrescu nu se plânge din pricina copiilor, deşi, urmărindu-i preocupările culturale, e imposibil să înţelegi cum a reuşit să le împace pe toate. Stilului telegrafic şi codificat din prima jumătate a jurnalului îi răspunde echilibrat cel al paginilor respirând larg, din cea de-a doua parte. O recunoaştem în spatele marelui om-copil pe *ea,* femeia puternică, deşi fragilă (în ochii bărbatului), diplomată şi, conform spuselor sale, foarte răbdătoare.

Tragem linie, concluzionăm. Multe notaţii de familie, despre tot ceea ce se întâmplă sau s-ar putea produce. Apar doamne vârstnice, cu siguranţă vecine ori prietene ale bunicuţelor. Este foarte des invocată Adela, mai ales în postura de mamă (ducând un copil la teatrul de marionete, desenând un rac), dar şi în cea de critic atipic – nu-i plac Macedonski şi Valery, îi consideră aproape triviali, câteodată, pe Iosif şi Cerna sau, în domeniul său, se distrează când Ressu îl face *ramolit* pe Arghezi, pentru că nu stă locului, spre a-i realiza un portret. Ruxandra este micul nou cadou, iar jurnalul se împlineşte cu plusul informativ constant despre Iorguţu. Învăţat deja cu această formulă

de patru, cel mai greu pare să-i fie autorului vara, când întreaga familie pleacă în vacanță la Câmpulung, fapt compensat ulterior. Stările sufletești astfel dezgolite sunt câteodată vindecate de pastelul artistic al cuvintelor, pregătit însă numai pentru sezonul toamnă-iarnă: *frig, ceruri de rubin stins printre pomii goi, largi cârduri de ciori.* Lapidaritatea jurnalului poate fi pusă şi pe seama deciziei de a acorda importanţă maximă prozei originale. Transcrie mult din *O moarte în provincie*, reia *Ce se vede*, se consultă cu cei cunoscători în privinţa *Sinuciderii*... Muncă susţinută pentru ceea ce avea să fie capodopera sa, *Matei Iliescu*. Finalul jurnalului surprinde cu notaţii din perioada sărbătorilor creştine, zile care lipseau în anii măcinaţi de tristeţi nespuse. Ajunul îl găseşte la Operă, grozavă (pseudo)pagină monografică despre acele timpuri în România. De Crăciun merge din nou la Biblioteca Academiei, ca o încununare a numeroaselor ore de documentare petrecute acolo peste an, probabil pentru că este o zi calendaristică obişnuită. Şi la propriu, şi la figurat, *plouă şi ninge*, ceea ce anticipează ultima zi din an şi din jurnal: *Toată ziua burează subţire şi rar. Pe întuneric, oraşul este sinistru.* (pag. 327)

BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, *Vârstele criticii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
George, Alexandru, *Petreceri cu gândul și inducții sentimentale*, Ed. Cartea Românească, 1986.
Petrescu, Radu, *A treia dimensiune*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

ANTHIM THE IBERIAN' S DIDACHES: FROM A HOMILETIC WRITING TO A CULTURAL ACT

Daniela Ionescu
PhD Student, SDL, University of Bucharest

Abstract: One of the most brilliant hierarchs of the Romanian Church, Anthim the Iberian (1650-1716) was acknowledged as a pluralistic personality, one who led a continuous struggle for promoting the Romanian culture of the 18th century. His unwearied work alongside with his inborn gifts, his skills as a publisher, calligrapher, painter, sculpturer, rhetorician, scholar, pastor, householder raised him above many who preceded or succeeded him on the metropolitan See of Wallachia.
The metropolitan contributed to the cultural raising of the faithful, based on the foundation of the principle of Christian love, thus confuting the mentality of his time, dominated by social inequality and injustice.
Living in an age of profound and ruthless Ottoman exploitation which subdued our people's upsurge for a long time, and in a country in which even the official language in Church and government was not the living language of his flock, Anthim the Iberian wished to illumine people and move their hearts towards accomplishing the common and personal moral good.
The metropolitan's sermon is carefully and meticulously elaborated. It is wisely and artistically constructed, according to all homiletic rules. It is also structured by the dimensions, needs and specificity of the society he was leading spiritually and which he eagerly strived to mould according to Christian principles and deep Christian life experiences.

Keywords: sermon, moral teaching, cultural contribution, traditions, theological culture

Antim Ivireanul (1650-1716) , unul dintre cei mai străluciţi ierarhi ai Bisericii românești, s-a remarcat prin personalitatea sa plurivalentă, prin lupta continuă pentru promovarea culturii românești din secolul al XVIII-lea. Munca neobosită la care se adaugă darurile native, priceperea de tipograf, caligraf, zugrav, sculptor, orator, cărturar, gospodar, l-au făcut să se ridice deasupra multora care au fost înainte și după el în scaunul mitropolitan al Ungrovlahiei.

Cunoscând valoarea învăţăturii creștine pentru transformarea vieţii moral-religioase și sociale a credincioșilor, Antim Ivireanul a îmbinat temeinic predicile sale cu elemente de teologie morală care priveau aspecte ale vieţii sociale. Prin rezolvarea acestor probleme în duhul creștin, învăţătura de veacuri a Bisericii își găsea o aplicare în contemporaneitate iar trăirea credincioșilor se confrunta și se coordona cu adevărurile de credinţă. Astfel, mitropolitul a contribuit prin activitatea sa la ridicarea culturală a credincioșilor, care era fundamentată pe temelia principiului iubirii creștine și, prin aceasta, combătea mentalitatea vremii sale care era dominată de inegalităţi și de nedreptăţi sociale.

Meritele sale sunt cu atât mai mari cu cât el nu a fost român.

Distinsul ierarh are în centrul activității predicatoriale, grija față de credinciosul pe care dorește să-l culturalizeze și să-l moralizeze.

În toată viața sa, după cum singur mărturisește, a depus efort permanent „pentru răspândirea cunoștinței cele iubitoare de Dumnezeu”[1].

Mitropolit fiind, s-a dovedit a fi un mare predicator și literat. S-a remarcat îndeosebi prin „Didahiile” sale, ce reprezintă cea mai înaltă expresie a cuvântului rostit de până atunci.

Meritul „Didahiilor” sale este acela că până la ele slujbele bisericești nu se făceau în limba română. Ele au fost tipărite pentru prima dată în anul 1866.

[1]Damian P. Bogdan _ „Viața lui Antim Ivireanul” în „Biserica Ortodoxă Română”, 1956, nr. 8-9, p. 695;

Trăitor într-o vreme de adâncă şi nemiloasă exploatare otomană, care a frânat îndelung avântul poporului nostru, vieţuitor într-o ţară în care, până şi limba oficială din Biserică şi din cancelariile statului nu era încă limba vie a păstoriţilor săi, Antim Ivireanul doreşte să-i lumineze pe oameni şi să le mişte inima pentru împlinirea binelui moral personal şi comun.

Predica mitropolitului, elaborată cu grijă şi cu efort, este alcătuită cu înţelepciune şi cu artă, după toate regulile omileticii. Mai este construită pe dimensiunile, trebuinţele şi specificul sufletesc al societăţii pe care o conduce din punct de vedere duhovnicesc şi pe care doreşte din toată inima s-o modeleze după principiile şi marile trăiri creştineşti.

Antim nu predica de formă.[2] El arăta realitatea şi încerca s-o îmbunătăţească. De aceea, nu trece cu vederea mizeriile, suferinţele şi necazurile comunităţii religioase căreia îi adresează cuvântul„Mitropolitul Antim a înţeles acest mare adevăr şi de la înălţimea amvonului, el a ştiut să găsească cuvinte mişcătoare de mângâiere, care răsunau adânc în suflete alinând necazurile unui neam întreg, ca de pildă acele discrete aluzii la lăcomia nesăţioasă a turcilor, care nu mai conteneau cu biruri şi angarale ”[3].

Antim este cel care face trecerea de la cazania fixată definitiv în cărţi la predica vie, însufleţită de patosul vorbitorului, raportată la sufletele şi nevoile credincioşilor din timpul său, din ţară şi din Biserica sa, trecerea de la învăţătura Bisericii adresată principial către fiecare credincios de orice origine etnică, la propovăduirea Cuvântului, adresat nu numai în limba populară ci şi răspunzând sufletului etnic, nevoilor lui, legat de tradiţia, de specificul, de momentul istoric.

Predicile lui constituie o preţioasă sursă de informaţie asupra obiceiurilor, datinilor, moravurilor şi evenimentelor istorice contemporane.

Din ele se constată smerenia autorului, înaltă idee despre preoţie, conştiinţa răspunderii de păstor şi mijlocitor între credincios şi Dumnezeu, profunda cunoaştere a Sfintei Scripturi, o vastă cultură teologică şi laică. El înfierează cu vehemenţă viciile vremii sale considerând că acestea îl înjosesc pe om.

„Didahiile” au apărut într-o vreme în care catolicismul şi calvinismul îşi făceau mult simţită prezenţa.

Calvinismul, care în secolul al XVIII-lea începuse să ameninţe cu prozelitismul său multe biserici ortodoxe, provocase o puternică mişcare de apărare a credinţei noastre. Pericolul acestui prozelitism care prinsese rădăcini în Transilvania încă din secolul al XVII-lea, începuse să se infiltreze şi în Biserica ortodoxă din Ţara Românească, din momentul în care fostul patriarh al Alexandriei şi apoi al Constantinopolului, Ciril Lucas, bănuit că simpatiza cu această confesiune, ţinuse câteva predici în Ţara Românească.

Atmosfera generală de apărare a credinţei ortodoxe împotriva acestui pericol nu-l putea lăsa indiferent pe mitropolitul Antim Ivireanul. De aceea, în scopul apărării credinţei ortodoxe şi a combaterii învăţăturilor greşite ale calvinismului, el a tipărit şi câteva cărţi.

Cu siguranţă, grija permanentă a lui Antim de a apăra ortodoxia împotriva acestei confesiuni concretizate în tipărirea unor cărţi adecvate, îl va fi făcut să se gândească să alcătuiască un mănunchi de predici, cu scopul ca, prin rostirea lor de la amvonul bisericii, să-i înzestreze pe păstoriţii săi cu patericul, scut al adevărului ortodox, făcând în felul acesta o operă de profilaxie şi de imunizare a credincioşilor săi împotriva unei eventuale molipsiri a acestora de credinţele greşite ale acestei confesiuni.

Catolicismul, al cărui prozelitism era puternic în Transilvania, se făcuse simţit şi în Ţara Românească, mai ales în părţile Olteniei, unde începuse să prindă rădăcini. În acest context, este semnificativă însăşi numirea lui Antim, la 16 martie 1705, ca episcop al Râmnicului, în locul fostului episcop Ilarion, depus din treaptă, nu numai pentru abateri canonice, ci şi pentru că era suspect ca simpatizant al catolicismului, deoarece îngăduise catolicilor să îşi facă o biserică în Râmnicul Vâlcii şi să îşi îngroape morţii lor în cimitirul Episcopiei. Dintre feţele bisericeşti, Antim era cel mai indicat să ocupe scaunul de episcop al Râmnicului, deoarece el s-a dovedit un vajnic

[2] Nicolae Cartojan – „Istoria Literaturii Române vechi”, vol. III, Buc., 1945, p. 225;
[3] Nicolae Iorga – „Despre Antim Ivireanul”, în „Biserica Ortodoxă Română”, 1937, nr. 11-12, p. 617;

apărător al ortodoxiei românești împotriva prozelitismului catolic încă din 1699, când a trimis la Bălgrad pe Mihai Istvanovici, unul dintre cei mai pricepuți tipografi ai săi pentru a publica acolo două cărți în limba română: „Bucoavna" și „Chiriacodromion".

În acest context, se presupune că grijă pentru apărarea ortodoxiei împotriva prozelitismului catolic, a constituit, în bună măsură, un factor care a determinat printre altele hotărârea lui Antim de a elabora câteva predici, cu scopul întăririi credinței ortodoxe a păstoriților săi.

Ipoteza că, la baza procesului de alcătuire a predicilor lui Antim a stat și impulsul dat de pericolul prozelitismului calvin și al celui catolic, care amenințau cu destrămarea unității de credință a Bisericii ortodoxe române, este cu atât mai plauzibilă cu cât Antim știa că destrămarea unității de credință a păstoriților săi echivala cu însăși destrămarea unității etnice a poporului român și, în final, cu însăși pierderea independenței Țării Românești.

Adânc cunoscător al situației din țară, el a sesizat lipsa de omogenitate a comunității aflate sub jurisdicția lui. Însuflețit de spiritul veacului, nu a putut să nu observe contrastele izbitor de dureroase dintre clasa celor bogați și a celor săraci.

De la predica rostită la înscăunare și până în ultimele clipe ale vieții sale, marele ierarh ne lăsă să înțelegem că simpatia lui se îndreaptă spre cei înjosiți și exploatați, care, deși simpli și săraci, se bucurau de mare cinste înaintea lui Dumnezeu.

Antim cunoștea viața grea a păstoriților săi și le lua partea cu multă autoritate.

O cercetare minuțioasă a „Didahiilor", duce la concluzia că, în optica lui Antim Ivireanul, vinovați de starea precară a categoriei defavorizate erau nu numai boierii ci și asupritorii străini ai neamului nostru. Inspirat de ideile sociale ale iluminismului, înaltul ierarh critică societatea feudală românească. Direct sau indirect, prin predicile sale, el pune înaintea ochilor marilor proprietari de pământuri jafurile, nedreptățile și tratamentul nemilos la care erau supuși de către aceștia săracii din vremea sa.

Autorul „Didahiilor" constată în viața duhovnicească a păstoriților săi o serie de practici, atitudini și deprinderi necreștinești și antisociale, pe care nu mai vrea să le treacă cu vederea. El ne prezintă cu un real talent predicatorial tabloul acestora, condamnând starea de a se complace în săvârșirea răului, ca și acceptarea săvârșirii lui sub diferite forme. Îi dojenește și pe aceia care se abat de la principiile morale creștine, dar se crede îndreptățit să nu pună prea multă asprime, lăsând să se întrevadă în cuvântul său ceva din înțelegerea superioară a pastorului îndurerat de ignoranța păstoriților, de suferințele și strâmbătățile la care-i împinge lipsa de omenie a celor sus-puși. El îi mai critică și pe unii dintre preoții vremii sale din cauză că nu au pregătirea necesară pentru a păstori suflete, considerând că se nevoiesc mai mult „pentru folosul lor[4] decât pentru cel al credincioșilor. În acest caz nu este de mirare că păstoriții rămân în stare de ignoranță.

Antim demasca falsitatea și obiceiul nefast al celor care aparţineau claselor privilegiate de a alerga după duhovnici mediocri, ignoranţi, tocmai pentru că ei înșiși se aflau în gravă confuzie morală. El afirma că: "Dumnezeu nu se înșală, ci ne înșelăm noi înșine, spre peirea noastră sufletească"[4].

În cuprinsul „Didahiilor" se întâlnesc și unele considerații teologice, care-l arată pe Antim a fi un adânc cunoscător al învățăturii dogmatice ortodoxe. Astfel, abordează problema creării omului, a Sfintelor Taine, a existenței proorocilor care pregătesc lumea pentru venirea Mântuitorului spre restabilirea legăturii dintre omul căzut și Dumnezeu, a unirii ipostatice, a mântuirii care se realizează numai în Biserică, a importanței rugăciunilor pentru cei morți, a faptului că, în neascultarea lui Adam, sunt cuprinse toate păcatele lumii, a parusiei și Judecății de Apoi, a importanței virtuților teologice, a Sfintei Fecioare Maria, a faptului că Dumnezeu a luat fire omenească și nu îngerească și a Ființei incognoscibile a lui Dumnezeu fiindcă Îl cunoaștem pe Dumnezeu numai în măsura în care El ni Se descoperă și în măsura în care mintea noastră poate să înțeleagă. Pentru Sfântul Antim, Biserica este locul unde credinciosul Îl întâlnește pe Dumnezeu și stă de vorbă cu El în intimitatea inimii. Aici este condus de îngerul său păzitor la momentele de rugăciune colectivă. În relație cu Sfânta Treime, omul își dezvăluie fața sa anterioară pentru o

[4] Antim Ivireanul – „Didahii", Ed. Academiei Republicii Populare Romane, Buc, 1962;

strălucire cerească întru curățirea de păcate și de cugete viclene. Apoi, prin conștiință va deveni vas al Duhului Sfânt. Așa precum Sfânta Fecioară a fost adusă la Templu de părinții săi, Ioachim și Ana, tot așa omul credincios, odată intrat în Sfântul lăcaș se sfințește prin lucrarea curățitoare a Duhului, primește cuvântul lui Dumnezeu în inima sa.

Ca izvoare principale pentru predicile sale, se numără cele aghiografice, calendarul bisericesc, pericopa evanghelică, mediul înconjurător, prin capacitatea de analiza a discernerii binelui de rău și Sfânta Tradiție.

Lectura „Didahiilor" ne descoperă că, în alcătuirea cuvântărilor, s-a ținut seama și de principiile omiletice care contribuie la atingerea scopului întreit al predicii: de a lumina mintea, de a mișca inima și de a îndupleca voia. Aceste principii sunt: hristocentric, pentru că învățătura bisericească și îndemnul spre a face bine vin de la Hristos și se împlinesc în și pentru Hristos, eclesiocentric pentru că se afirmă necesitatea ascultării necondiționate și continue de Biserica ce este păstrătoarea adevărurilor de credință revelate, psihologic - prin analiza unor stări sufletești ale persoanelor din istoria sfântă și prin observarea unor astfel de stări la ascultători, al intuiției, prin capacitatea de relaționare dintre cunoștințele abstracte cu cele care caracterizau societatea contemporană cu autorul, al stimulării activității proprii a ascultătorilor, al actualizării prin raportarea învățăturii evanghelice la situații din viața societății în mijlocul căreia își desfășura viața preoțească, al propovăduirii cu cuvântul și cu fapta, prin modelul vieții sale duhovnicești. Acest ultim principiu este deosebit de important pentru reușita predicii. Oricât de frumoase ar fi vorbele rostite de un predicator, ele nu vor avea în sufletul ascultătorilor rezonanța dorită și scopul predicii nu va fi atins deplin dacă predicatorul nu adâncește în faptă forța cuvântului.

Ascultătorilor trebuie să li se dea ocazia să își dezvolte încrederea necesară recepționării unei propovăduiri iar predicatorul este dator să arate cu exemplul personal că, ceea ce recomandă altora se poate împlini de către fiecare om și că, trăirea învățăturii propuse aduce un folos atât vieții individuale cât și celei sociale.

Antim a folosit în predici elemente din cultul creștin din abundență. Astfel, textele și cântările cultice întrebuințate ca material intuitiv erau într-o bună măsură familiare ascultătorilor săi, deci asigurau percepția adevărurilor de credință expuse în „Didahii".

Este important de consemnat faptul că literatura populară a constituit un factor important de înrâurire asupra activității de predicator a lui Antim. El știe să se miște cu impresionantă îndemânare printre textele scripturistice și patristice dar, în același timp, folosește și cărțile populare care circulau în vremea sa. Pentru a răscoli sufletele celor care îl ascultau, a întrebuințat cuvinte care aveau un amplu răsunet în sufletele creștinilor. Acest lucru se întâmpla datorită imaginilor vii pe care le trezea în sufletul acestora.

Aprecierea că Antim Ivireanul este primul mare orator bisericesc în limba română este îndreptățită, deoarece a intuit că vechile cazanii care se citeau în biserici rămâneau neînțelese de popor și deci neeficiente pentru sufletele celor care le ascultau, din cauză că traducerile lor, imitînd servil ordinea expresiilor din versiunea originală, erau alcătuite din cuvinte greoaie, cu o sintaxă confuză și o topică ce nu se mai potrivea cu structura sintaxei și morfologiei caracteristice limbii române de atunci.

Aceste lipsuri din punct de vedere lingvistic constituiau piedici pentru înțelegerea vechilor cazanii. Mitropolitul Antim, care dorea ca predicile sale să fie înțelese cu ușurință iar mesajul lor să fie acceptat cu plăcere, a hotărât ca, în expunerea acestora, să folosească pe cât era cu putință, limba populară, acel grai viguros, plin de imagini proaspete, redate prin expresii și locuțiuni iubite de popor, imprimând astfel stilului predicilor sale un pronunțat grad de oralitate.

Pe lângă lacunele lingvistice ale vechilor cazanii, predicatorul mai observase că ele prezentau învățăturile printr-o modalitate stereotipă și că erau menținute în atmosfera de rutină a unor principii cu caracter general, fără o corelare a lor cu realitățile actuale, concrete și arzătoare care frământau zilnic viața duhovnicească și socială a credincioșilor.

Pentru ca aceste predici să fie accesibile diverselor categorii de credincioși, Antim cere lui Dumnezeu ca, în procesul de elaborare a predicilor, să se aplice principiul individualizării, conform

căruia cel care predica, folosind înţelepciunea, să pună accentul pe cunoaşterea temeinică a structurii biopsihice a ascultătorilor săi.

Prin „înţelepciunea" de care trebuie să dea dovadă predicatorii în elaborarea predicilor lor, Antim înţelegea capacitatea superioară de a intui specificul „firilor omeneşti" ale credincioşilor care le ascultă, precum şi măiestria lor pedagogică de a folosi metodele didactice şi procedeele pedagogice adecvate pentru transmiterea mesajului predicatorial în mod diferenţiat.

„Didahiile" îl indică pe mitropolitul lui Brâncoveanu ca iniţiator al elocvenţei sacre.

Opera lui este o demonstraţie a capacităţii plastice a graiului românesc făcută paturii boiereşti eteroglote de către un străin.

Predicile sunt construite după schema: introducere, tratare, încheiere şi deseori au la început un text care sintetizează subiectul abordat. Formula de adresare nu se află întotdeauna la început ci în interiorul textului.

Introducerile sunt scurte, bazate pe analogii, arătă dragostea faţă de păstor.

Cuvântările sunt încheiate cu o invocare a ajutorului dumnezeiesc. Ele mai sunt concesive, comunicative şi cordiale. Autorul utilizează uneori procedeul intrării directe în tratarea care este vie, amplă şi eficienţă.

Alături de polimorfismul predicii demonstrat de numărul mare de specii literare însumate în perimetru, se afirmă şi politonalitatea ei.

Prin ambele, Antim ia un gigantic avans faţă de oamenii generaţiei sale şi întredeschide porţile literaturii române în sens modern.

Figurile selectate de oratorie sunt mai ales figurile gândirii din nomenclatorul clasic. Astfel, în desfăşurarea compoziţională a predicii se întâlnesc: interogaţia (Şi cine nu va alerga?"), antiteza (întristare-bucurie; lasă cele de jos-lumeşti-primeşte pe cele de sus-cereşti; lasă pe cele stricăcioase-câştigă pe cele nemuritoare), asemănarea (Maica Domnului este asemenea soarelui, lunii, zorilor; Dumnezeu este nevăzut, nemuritor, la fel îngerii şi sufletul omului), comparaţia (Sfântul Pavel a strălucit ca luna plină), personificarea şi metafora (Stelele aveau deschise tâmplele; cerul s-a deschis spre somn), negaţia („Nu iaste cu putinţă…"), întrebarea care este recapitulativă, pentru sistematizarea predicii, pentru evitarea nedumeririlor, pentru a stârni interesul, pentru a o lăuda pe Sfânta Fecioară. Alte figuri artistice întâlnite sunt: sugestia, gradaţia, repetiţia, persistenta iar dintre figurile specifice stilului oratoric se enumeră: prosopeea (figura prin care se acordă viaţa obiectelor), apostrofă şi epifonemul (previn slăbirea relaţiei directe cu publicul), epanortoza (figura care subliniază ideea modificând-o uşor), invocaţia, exclamaţia, simetria, aluzia, paralela şi altele.

Fără îndoială, Antim Ivireanul a contribuit la progresul limbii române literare, întărind elementele proprii şi înmulţindu-le. El a prelungit viaţa unor arhaisme a căror dispariţie ar fi sărăcit limba.

Revenind la personalitatea mitropolitului, s-a observat că traiectoria vieţii sale a urmat învăţătura creştină pe care şi-o însuşise şi pe care o transmitea la rândul lui păstoriţilor, nu numai prin puterea elocvenţei, ci şi prin aceea a exemplului personal pentru că o mare însuşire a sa era aceea a convingerii religioase nestrămutate, acceptarea conştientă a adevărurilor de credinţă, experierea şi adâncirea lor cu ajutorul Sfinţilor Părinţi ai Tradiţiei bisericeşti.

„Antim Ivireanul, steaua luminoasă a epocii lui Constantin Brâncoveanu, pe lângă meritele sale deosebite, prin muncă, prin studiu neîntrerupt, prin rugăciune şi milostenie-rămâne pentru noi mare teolog, mare pedagog şi mare apărător al învăţăturii Bisericii Ortodoxe. Predicile sale sunt trăite, au fluenţă logică, sunt pline de perlele învăţăturilor morale, dogmatice, pastorale şi sociale, învăţături pe care nimeni în vremea sa nici măcar n-ar fi cutezat a le gândi. El reuşeşte să facă în timpul rodnicei sale păstoriri, un adevărat tratat de morală, unul deosebit de important de dogmatică şi altul de probleme pastorale şi sociale"[5].

[5] Nicolae Alexa – „Învăţături dogmatice în *Didahiile* lui Antim Ivireanul" în „Studii Teologice", nr. 9-10, 1977;

BIBLIOGRAPHY

1. Alexa, Nicolae – *Invăţături dogmatice în Didahiile lui Antim Ivireanul* în „Studii Teologice”, nr. 9-10, 1977
2. Bogdan P., Damian - *Viaţa lui Antim Ivireanul* în „Biserica Ortodoxă Română”, 1956, nr. 8-9;
3. Bogorodea Dinulică, Nicoleta-*Antim Ivireanul-lirism şi retorică*, Editura Lux Libris, Braşov, 2013;
4. Cartojan, Nicolae – *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, Buc., 1945;
5. Calugăr, Dumitru - *Catehetica*, Editura Renasterea, Cluj-Napoca, 2005;
6. Diaconu, Adrian- *Antim Ivireanul-ctitor de predicăîn Biserica OrtodoxăRomână* în "Sfântul Ierarh Antim Ivireanul, ctitor de limbă și cultură românească", vol. I, Editura Basilica, București, 2016;
7. Iorga, Nicolae – „Despre Antim Ivireanul”, în „Biserica Ortodoxă Română”, 1937, nr. 11-12;
8. Ivireanul, Antim - *Didahii*, Ediura Minerva, București, 1983;
9. Mihail, Paul - *Predicile lui Antim Ivireanul- contribuţii unificatoare ale limbii române literare* în "Sfântul Ierarh Antim Ivireanul, ctitor de limbă și cultură românească", vol. I, Editura Basilica, București, 2016;
10. Negrici, Eugen-*Antim Ivireanul, logos și personalitate*, Editura DU Style, București, 1977;

THE AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL AND THE JOURNAL, BATTLEFIELDS OF THE SOUL WITHIN THE CONFRONTATION IDENTITY – OTHERNESS

Maria Dobrinoiu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Patterns of complex writing, the autobiographical novel (represented by Ayaan Hirsi Ali's Infidel) and the journal (illustrated by Gabriela Melinescu's Swedish Journal) take over and reflect, in an introspective manner, the author's identity mutations, for whom the exile, with all its trauma, produces a paradigm shift, both on the existential level and on the style of writing, since the exiled writer's existence is based on an ontological void, produced by the rupture with the native space and on the need to consciously define and strengthen a dynamic identity, adjusted to the social and cultural adoptive background.

Keywords: exile, trauma, introspective, identity, otherness

Exilul reprezintă o realitate care nu este nici pe departe contemporană, printre personalităţile marcante care de-a lungul timpului au trăit experienţa exilului numărându-se poetul latin Ovidiu, exilat la Tomis, împăratul Napoleon, care a fost exilat pe insula Sf. Elena, marele poet rus, Puskin, exilat la Chişinău, Nicolae Bălcescu, exilat la Palermo, unde a murit după 3 ani, fără a-şi fi putut revedea ţara sau domnitorul Alexandru Ioan Cuza, care a fost obligat să abdice şi care a murit în străinătate.

De obicei, exilul este generat de discriminări sau regimuri autoritare, dictatura fiind elementul principal care conduce la exil, iar persoanele exilate sunt în general indezirabile pentru autorităţile din ţara lor, cei mai numeroşi indezirabili fiind siliţi să-şi părăsească ţara, din motive de natură politică sau religioasă. Dacă ne referim la literatura română, scriitorii ai căror nume sunt automat legate de exil sunt scriitorii din timpul perioadei comuniste şi-i amintim aici pe Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Vintilă Horia, Monica Lovinescu, Petru Dumitriu, Virgil Ierunca, Ioan Petru Culianu, Ion Caraion, Dinu Flămând, Matei Călinescu, Matei Vişniec, Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Herta Muller, Gabriela Melinescu, personalităţi care reprezintă valori recunoscute ale spiritualităţii româneşti şi care sunt rezultatul matricei spirituale a spaţiului mioritic cu care s-au identificat în eu-l lor cel mai profund, de-a lungul transmutărilor pe care au fost nevoiţi să le trăiască. Mărturiile autentice şi tulburătoare ale realităţilor lor autohtone apar ca nişte obsesii recurente pe parcursul operelor lor, în care au surprins mecanismele inexorabile ale unei epoci aberante şi nefaste, dar şi realitatea dramatică şi mare consumatoare de forţă vitală, care este exilul, cu toate provocările şi traumele lui.Vorbim despre scriitura exilului românesc în special după al doilea război, mai ales în a doua parte a regimului comunist, tot mai frecvent şi mai masiv în anii '80, însă în toate cazurile a fost necesar un efort de adaptare care a fost delicat şi dureros, în special în cazul oamenilor de litere.

În Europa şi în America de Sud, în ţări din Africa, precum Nigeria sau Somalia, aşadar în cea mai mare parte a lumii, dictaturile încep să se vadă ameninţate, iar globalizarea grăbeşte procesul de adaptare, scriitorii stabilindu-se în ţara care îi primeşte şi unde sunt naturalizaţi. Există exilaţi care provin din ţări africane şi care au succes atât datorită talentului lor, cât şi datorită exotismului literaturii lor, sau, uneori, datorită însuşi faptului că sunt exilaţi politic sau religios, cum este cazul lui Ayaan Hirsi Ali, autoarea somaleză a romanului autobiografic *Necredincioasa,* la care voi face referire pe parcursul acestei lucrări, în paralel cu *Jurnalul suedez* al Gabrielei Melinescu, deoarece, în cărţile lor, ele abordează această temă traumatizantă a exilului şi a transfigurării lor identitare.

Cunoscută în spaţiul literar românesc în calitate de eseistă, traducătoare, poetă, pentru volume precum *Jurământul de sărăcie, castitate şi supunere, Ceremonie de iarnă*, *Interiorul legii, Boala de origine divină, Împotriva celuidrag*, dar şi ca prozatoare, mai ales prin romanele *Copiii răbdării, Regina străzii, Lupii urcă încer, Acasă printre străini*, precum şi pentru cele cinci volume de *Jurnal suedez*, Gabriela Melinescu se stabileşte în Suedia în 1975 şi prin scrierile ei ne face martori la această experienţă dulce-amară a exilului, această traumă oarecum privilegiată, văzută ca un joc permanent de lumini şi umbre.

Jurnalul suedez descrie la modul evident diaristic povestea unei vieţi din România comunistă, în care securitatea conlucra cu vecinii informatori care nu ezitau să-i intre în apartament şi să-i răscolească printre lucruri, să îi deschidă scrisorile şi să îi invadeze spaţiul personal, ceea ce seamănă cu o lume parcă desprinsă din romanele lui George Orwell, în care individul pare să-şi fi pierdut complet dreptul la intimitate şi la discreţie, componente ale unei vieţi absolut normale care pare a fi pierdută definitiv şi irecuperabil. Jurnalul descrie în amănunt întâlnirea autoarei cu Rene Coeckelberghs, care avea să-i devină soţ şi cu ajutorul căruia pleacă din ţară – şi care în Suedia, în calitatea sa de editor, era extrem de interesat să publice literatură din ţările estice. Jurnalul descrie şi greutăţile cu care scriitoarea s-a confruntat înainte de plecarea din ţară, stabilirea ei în Suedia, moartea prematură a soţului, despărţirea de iubitul Nichita Stănescu, cu care avusese o relaţie de zece ani şi care, aşa cum afirmă ea însăşi într-un interviu, făcea tot ce-i stătea în putinţă pentru a o împiedica să părăsească ţara, apelând chiar şi la prietenii lui securişti. Acestea sunt, în linii mari, evenimentele descrise în jurnal, care reprezintă, în acelaşi timp, *surse de traumă*. Însă implicaţiile eu-lui auctorial sunt departe de a se limita la elementele strict autobiografice. Obiectivul principal al diaristei este acela de a face o adâncă introspecţie în sinele său cel mai profund:
„ Eu... sunt propriul meu obiect de studiu”, [Melinescu, 2003: 295, vol I] declară scriitoarea:
„Ţin acest jurnal ca un detectiv pentru a descoperi în primul rând: a mă descoperi pe mine cu intenţiile mele şi alegerile mele atât de iraţionale” [Melinescu, 2003: 27, vol I], astfel textul devenind un important *instrument de autocunoaştere*.

În demersul ei introspectiv, Gabriela Melinescu îşi recunoaşte atât rolul de actor, cât şi pe cel de spectator faţă de propria existenţă. Acest *rol combinatoriu* jucat de ea creează cele două perspective prin care se reflectă realitatea textului propriu zis: o realitate concretă, obiectivă, dinspre exterior, şi una reflectatăîn text prin introspecţie şi metamorfozare artistică. Prin această incursiune dialectică devenim martorii unui *laborator de creaţie*, atât a evenimentelor cotidiene cât şi a celor de transpunere artistică. Cele două realităţi între care autoarea îşi duce existenţa o fac să-şi îşi identifice suferinţa cu perfectă luciditate:
„ sunt bolnavă tocmai de această legătură între viaţă şi artă, între imaginea reală şi cea reflectată...”[Melinescu, 2003: 176-7, vol. I].
Autoarea face acest lucru raportându-se mereu la sine, la propriile trăiri sau preocupări, cu care s-a confruntat la un moment dat în existanţa sa, în timp ce *alteritatea* reiese din secvenţe precum:
„ durerea celor apropiaţi îmi aminteşte durerea morţii tatălui meu” [Melinescu, 2003: 223, vol I] sau: „Seara însă Rene m-a scos cu forţa în lume şi ne-am amestecat plăcut, împreună cu prietenii noştri, Jan Erik şi Eva Nobel, cu lumea pestriţă a carnavalului. Am băut un vin bun elveţian şi am mâncat acea brânză afumată care-mi place atât de mult, amintindu-mi de ţăranii mamei mele de la Văleni” [Melinescu, 2003: 153, vol. II], sau dintr-un alt exemplu, care este relevant şi pentru modul în care conştientizează problemele sociale, politice şi de mediu, pe care cu finețe psihologică, diplomaţie şi empatie le surprinde:

„Un an de la catastrofa de la Cernobîl: mulţi copii s-au născut cu Sindromul Down, anomalie constantă peste tot în Europa. În Elveţia, Germania şi Suedia s-au înregistrat înalte radiaţii. Se presupune că a avut loc, între timp, un alt accident în Rusia, dar autorităţile sovietice tac, ca de obicei. Spectrul morţii ne ameninţă pe toţi, cu toate că ne bucurăm de venirea primăverii, de noile flori şi frunze, de culorile din natură” [Melinescu, 2003:155, vol II], moartea fiind temă omniprezentă în jurnal.

Cele cinci volume ale jurnalului abundă în astfel de exemple, atât de elocvente pentru conştiinţa profundă şi personalitatea polivalentă şi activ militantă a Gabrielei Melinescu. Modul în care diarista relatează şi îşi aşterne trăirile pe hârtie în *Jurnal suedez* reprezintă o redimensionare a evenimentelor în componenta introspectivă şi în planul artistic, pentru că „limba artei este mereu interioară". Cititorul jurnalului capătă abilitatea de a percepe toate spasmele emoţionale ale diaristei, pentru că relatarea pe care o oferă jurnalul nu este doar o banală consemnare, fără implicare, a unor experienţe trăite, subtextul afectiv ieşind la suprafaţă prin fiecare cuvânt, astfel încât textul rezultat devine unul incitant, întreţesut din îndelungi nelinişti sentimentale, atent manufacturate artistic şi preschimbate în literatură. Escapismul din cotidian în profunzimile abisale ale propriei fiinţe se suprapune peste ispita de a accesa limitele propriului sine, punând reflectorul pe cele mai tainice ascunzişuri ale făpturii sale, ceea ce reprezintă, în fapt, obiectul declarat şi nedisimulat al cărţii.

Jurnalul este de o autenticitate neîndoielnică şi de o netăgăduită valoare artistică, însă metamorfoza artistică nu îl îndepărtează de adevăr, ci îi accentuează valoarea, având ca punct de plecare scopul candid al autoarei de a se autocunoaşte. Gabriela Melinescu ajunge la esenţa umanităţii prin introspecţia sentimentelor, preponderent prin introspecţia iubirii, imaginată asemenea unui punct de intersecţie în care se întrepătrund toate componentele existenţei fiecăruia dintre noi: iubirea spiritualizată pentru Dumnezeu, iubirea pentru părinţi, iubirea intensă, plină de pasiune şi senzualitate, iubirea retrospectivă, care reiese din amintirile despre inegalabilul Nichita, pe care îl descrie ca fiind veşnic absent, şi cu toate acestea, întotdeauna prezent, „pe care n-am încetat niciodată să-l iubesc, pentru că dacă iubeşti cu adevărat asta nu trece", iubirea şi respectul faţă de prieteni, imortalizându-i, cu talent literar de netăgăduit pe prietenii scriitori români sau suedezi: „căldura unei prietenii rămâne veşnică precum iubirea", iubirea pentru creaţia artistică, evidenţiată prin menţionarea a numeroase cărţi şi scriitori de marcă ai literaturii universale, sau prin invocarea unor nume de referinţă din domeniul artelor plastice, suferinţa provocată de iubire sau preţul pe care suntem nevoiţi să-l plătim în schimbul iubirii, descrisă prin metafora: „mierea transformată în fiere" [Melinescu, 2003: 60, vol I], dar şi conştientizarea şi conexiunea metafizică dintre sentimentul iubirii şi cel al morţii:

„sunt un observator al vieţii, şi ştiu că după fericire vine nefericire şi după iubire mereu moarte" [Melinescu, 2003: 51, vol II] sau:
„poate că fericirea e numai căutarea ei în hăţişul tulburător al zilelor", „suferinţa este maestrul care ne deschide ochii şi ne face să ne bată inima la un ritm înalt" sau „iubirea e plină de cruzime, neţinând seamă de nimic, ea e fără legi, e o tragedie când se năpusteşte peste oameni" [Melinescu, 2003: vol. I, II].

Cel de-al treilea volum conţine concluzii aforistice de o remarcabilă valoare artistică ce reies din războiul trăirilor sale emoţionale intensificate de suferinţa provocată de iubire, această temă predilectă şi multifaţetată a jurnalului.

„ Ciudat animal feroce, e iubirea dintre fiinţe! Totul pare minciună în iubire, minciună cu străfulgerări de adevăr, de trăire ireală, de intensă viaţă pe care nimic altceva n-o poate imita"; „ a iubi este lucrul cel mai teribil al lumii incluzând toate încercările şi umilinţele posibile sfâşietor traversate de intense momente de profundă revelaţie şi consolare", iubirea este „ aerul în care focul meu arde existând ", „sentimentul iubirii (...) un ciudat harakiri fără sânge şi vărsare de intestine." [Melinescu, 2003: vol. III].

Reflectând traumele sufleteşti ale scriitoarei, jurnalul o prezintă cititorilor complet dezgolită lăuntric. Îi citim scrisorile de dragoste, care dezvăluie lucruri extrem de personale, într-un mod foarte literar, uneori cu impresia că am dat buzna într-o intimidate care parcă nu ne era permisă.
Jurnal construit asemeni unui roman, manufacturat din extrase autentice din propria ei viaţă, conceput asemeni unei declaraţii de iubire post-mortem, asemenea unei confesiuni menite să o

elibereze, *Jurnalul suedez* al Gabrielei Melinescu reuşeşte să-şi menţină cu graţie nedisimulată echilibrul dintre realitate şi metamorfozare artistică, asigurându-şi un loc incontestabil privilegiat în cadrul literaturii confesive.

Aceeaşi luptă pentru afirmarea identităţii culturale în exil o descrie şi Liana Cozea în lucrarea sa, *Al doilea eu*, în care intitulează capitolul dedicat Gabrielei Melinescu: *"Locuind" într-o altă limbă* şi pe care-l deschide cu următorul citat:

"…jurnalul ăsta devenit un fel de frate geamăn, făcut din litere şi sunete, gânduri şi bătăi de inimă... "

Liana Cozea evidenţiază faptul că acum stabilită la Stockholm şi departe de „Securitatea care dorea treptat să mă mineze fizic şi psihic", diarista este "mereu captivantă printr-o sinceritate esenţială". Sunt accentuate episoade ale unui fel "de a trăi schizofrenic, cu două limbi care parcă luptă pentru supremaţie", pentru că nu e posibil "a extirpa"limba maternă, căci ea "ţine chiar de sufletul meu" [Cozea, 2013: 115].

Scriind şi în alte limbi decât cea maternă, jurnalul ne ajută să remarcăm cum autoarea se identifică cu fiecare dintre ele:

"Eu însămi am mai multe feluri de a fi, în franceză şi suedeză, când încerc să scriu în aceste limbi." "Observ că sunt o altă persoană în această limbă foarte muzicală, cu vocalele ei ciudate pe care se poate dansa", persoană diferită faţă de cea care scrie în limba maternă, iar uneori " aceste două persoane se străduiesc împreună şi atunci se poate spune că mă simt bine şi uit cât de hărtuită sunt de întâmplarea de a trăi departe de locul şi limba maternă". [Cozea, 2013: 116].

Remarcăm, aşadar, o suprapunere a acestui efort identitar perpetuu care reiese din paginile jurnalului, cu fenomenul *identităţii culturale în exil*, descris de Eva Behring în conformitate cu trei criterii: *neîncrederea* faţă de posibilitatea integrării în cultura şi tradiţiile ţării-gazdă; *acceptarea* unei identităţi culturale duble, resimţită ca duplicitară: stapânirea si utilizarea idiomului natal, ca si a celui de exil, în egală masură; *desprinderea* de identitatea originară, asimilarea în noul mediu în concordanţă cu folosirea consecventă a limbii din ţara de exil, orientarea către cititorul din ţara-gazdă, cum este cazul lui Emil Cioran, care neagă şi se rupe total de identitatea sa românească. [Behring, 2001: 75]

În acelaşi context al afirmării identitare generate de un exil traumatic, nominalizată, în 2005, de către revista *Time,* printre cele mai influente 100 de personalităţi din lume, autoarea romanului *Necredincioasa,* Ayaan Hirsi Ali, s-a născut în Somalia şi este descendenta unui opozant de marcă al regimului dictatorial din această ţară. Când avea 8 ani, a părăsit ţara în care s-a născut şi a trăit în exil împreună cu familia sa în ţări precum Arabia Saudită, Kenya şi Etiopia. A devenit cunoscută întregii lumi după ce a fost asasinat Theo van Gogh, regizorul filmului *Submission (Supunere),* pe care acesta l-a făcut pe baza unui scenariu scris de Ayaan Hirsi Ali. Deoarece pe cadavrul regizorului a fost găsit un mesaj de ameninţare la adresa lui Ayaan, de atunci ea trăieşte în permanenţă păzită de armată. Este scriitoare, activistă pentru apărarea drepturilor femeilor musulmane şi politician, un personaj foarte controversat în Europa şi în lume, în permanenţă vânată de teroriştı şi considerată o personalitate contemporană incontestabilă.

Crescută în Kenya, în stilul tradiţional de viaţă al unei familii nomade musulmane, autoarea a fost nevoită să supravieţuiască practicii mutilării genitale, războiului civil şi bătăilor cu bestialitate, dramatism pe care l-am sesizat, sub alte aspecte, şi în cazul exilului descris în *Jurnal suedez*. Fugind din Africa în Europa, cu scopul evitării unei căsătorii impuse, după ce a cerut azil politic, Hirsi Ali a început să studieze ştiinţele politice şi astfel a început să devină promotor al luptei pentru drepturile femeilor musulmane condamnate la supunere şi susţinător al necesităţii de reformare a Islamului.

Pornind de la povestea ei personală, opera pe care o crează Ayaan Hirsi Ali este una de dimensiuni greu de anticipat şi imaginat: familii care trăiesc în triburi şi clanuri, fete mutilate genital, căsătorii aranjate, dezumanizare, nu sunt decât câteva dintre situaţiile cu care se confruntă lumea din care ea provine şi pe care alege să ni le facă cunoscute, alături de strădania de a se adapta la ţara adoptivă, Olanda, ale cărei valori, profund contrastante cu societatea din care provine ea, nu încetează să o uimească. Ca şi în cazul Gabrielei Melinescu, dimensiunea matriceală este pusă în contrast cu realitatea ţării adoptive, de această dată Olanda.

Discriminarea femeilor şi cultul supunerii în care sunt forţate să trăiască femeile musulmane transpar din fragmente precum acesta, care reflectă profunda capacitate de introspecţie a autoarei, încă de la o vârstă fragedă, presărate cu un umor subtil, care anunţă un personaj feminin foarte inteligent şi foarte interesant:

"I-am spus tatei că nu mai voiam să fim fete. Nu era corect să nu ni se permită să ieşim împreună cu el şi să facem toate lucrurile pe care Mahad putea să le facă. Abeh protesta întotdeauna şi cita din Coran: "Paradisul se află sub picioarele mamelor noastre!" Dar când ne coboram privirea, picioarele ei desculţe erau crăpate de la spălatul zilnic al podelelor, iar ale lui Abeh erau încălţate în pantofi scumpi, italieni, din piele. Izbucneam în râs de fiecare dată, pentru că, în orice sens al cuvântului, paradisul nu era la picioarele ei, ci la ale lui. El era important, el salva Somalia, el avea haine frumoase, el putea să iasă ori de câte ori voia. Pe când nouă şi ei nu ni se permitea să facem ce vrem." [Hirsi Ali, 2017:75]

Detaliile universului vieţii cotidiene se împletesc cu idea traumatizantă şi îngrijorătoare a discrimării femeilor într-o societate a segregării şi a apartheid-ului:

"Separarea era evidentă în toate detaliile fiecărei zile. Dacă voiam să mergem undeva ca o familie, trebuia să luăm autobuze diferite: tata şi Mahad în autobuzul bărbaţilor, eu, mama şi Haweya, în cel al femeilor." [Hirsi Ali, 2017:76]

Statutul de veşnic nomad, căutarea continuă de a se adapta unei alte lumi, reprezintă ideea recurentă a cărţii şi a vieţii personajului principal, idee care dealtfel va fi preluată de autoare în urmatoarea sa carte, intitulată *Nomad*:

"Într-o zi, în 1979, tata a venit acasă devreme şi a spus că urma să fim deportaţi. Aveam douăzeci şi patru de ore la dispoziţie pentru a părăsi ţara. Nu am ştiut niciodată motivul. … pentru regimul lui Siad Barré din Somalia, simplul fapt de a-ţi fi părăsit ţara şi a-ţi fi căutat de lucru în afară era suficient pentru a te cataloga drept un dizident periculos al regimului."[Hirsi Ali, 2017:80]

Plecată dintr-o lume a încorsetării şi supunerii şi ajunsă în Olanda, unde puteai contesta aproape orice, autoarea ne face martori ai trăirilor ei confesive cu privire la jihadul interior pe care a fost obligată să-l trăiască, în condiţiile în care noua realitate i-a zguduit din temelii convingerile religioase, inculcate de o societate profund tradiţionalistă, autoritară şi submisivă, în care moralitatea căpăta cu totul alte valenţe sau devenea aproape inexistentă:

„Eram într-o misiune psihologică de a accepta viaţa fără Dumnezeu, ceea ce însemna că îi dădeam vieţii mele propriul sens. Căutam un sens mai profund al moralităţii. În Islam eşti sclavul lui Allah: te supui şi astfel, în mod ideal, eşti golit de voinţă personală. Nu eşti un individ liber. Te porţi bine pentru că te temi de Iad; nu ai etică personală. Dacă Dumnezeu se referă doar la ceea ce este bine, iar Satana la ce eeste rău, atunci le aveam pe amândouă în mine. Voiam să dezvolt partea bună din mine - disciplina, generozitatea, dragostea - şi să suprim răul: mânia, invidia, lenea, cruzimea. Nu mai voiam alte ghiduri imaginare care să-mi spună ce să fac, dar aveam nevoie să cred că încă eram o fiinţă morală." [Hirsi Ali, 2017: 380]

În contrast cu ignoranţa şi intoleranţa culturii din care provenea, remarcăm dorinţa ei de cunoaştere şi autocunoaştere, setea ei de a-şi depăşi paradigma personală şi spirituală şi de a-şi analiza propria viaţă gândind critic:

„Acum citeam operele marilor gânditori ai Iluminismului - Spinoza, Locke, Kant, Mill, Voltaire - şi ale celor moderni, Russell şi Popper, cu toată atenţia, nu doar ca o temă pentru la şcoală. Toată viaţa este o problemă de rezolvat, spune Popper. Nu există valori absolute; progresul vine prin gândire critică. Popper i-a admirat pe Kant şi Spinoza, dar i-a criticat atunci când a simţit că argmentele lor erau slabe." [Hirsi Ali, 2017: 380]

Personalitate profund analitică şi reflectivă, Ayaan conştientizează încărcătura culturală pe care în mod ancestral este nevoită să o poarte cu ea, definită de prejudecăţi şi limitări impuse de o societate cutremurător de îndoctrinată religios şi astfel tinde spre emanciparea eliberatoare, astfel încât să devină un spirit liber, neîncorsetat, adaptat lumii liberale care o adoptase şi la care atât de firesc se raporta:

„Îmi doream să fiu ca Popper: eliberată de constrângeri, capabilă să recunosc măreţia, dar fără teamă în a recunoaşte defectele. Dar cu cât citeam mai mult cărţi occidentale, cu atât îmi doream să citesc mai mult. Cu cât citeam mai mult despre forma de guvernământ, despre dezvoltarea personală, despre sisteme de gândire precum democraţia socială sau liberalismul, una ca produs al celeilalte, cu atât mai mult preferam lucrurile de genul acesta. Conceptul de alegere personală îmbunătăţea atât de vizibil viaţa oamenilor, după cum o făcea şi egalitatea dintre bărbaţi şi femei. Eram îndrăgostită de ideea că trebuie să gândim foarte precis şi să cântărim totul, să ne construim propriile teorii." [Hirsi Ali, 2017: 380]

Conştientizarea multiculturalismului Olandei îi adânceşte sentimentul de alteritate, de necesitate de adaptare la noul acasă, cu tot cu dramatismul noii realităţi şi cu îndoiala privitoare la propria credinţă:

„Olanda a devenit o societate imigrantă, cu cetăţeni din toate felurile de descendenţe ne-occidentale: hinduşi, budişti, musulmani. ... Conform felului în care am fost crescută, dacă nu eram un credincios al Domnului, eram un urmaş al Satanei, însă nu puteam să proclam răspunsuri faţă de problemele Olandei, când eu încă aveam întrebări despre propria mea credinţă religioasă. Înainte să plecăm, i-am spus lui Ellen, „ Am mari îndoieli despre existenţa lui Dumnezeu şi a vieţii de apoi." [Hirsi Ali, 2017: 378]

Realitatea implacabilă a unei regim autoritar absurd si imuabil care lasă urme adânci asupra psihicului uman este prezentată ca o ameninţare perpetuă, cu moartea stând veşnic la pândă, descrisă în paralel cu ciocnirea dintre două abordări existenţiale total opuse, cărora trebuie să le facă faţă cu luciditate, aceeaşi moarte implacabilă şi ameninţătoare şi aceeaşi luciditate care transpar şi din textul Gabrielei Melinescu:

„Oamenii mă întreabă mereu cum este să trăieşti primind ameninţări cu moartea. E ca şi când ai fi diagnosticat co o boală cronică. .... Oamenii care mă întreabă acest lucru sunt de obicei cei care au crescut în ţări bogate din Europa de Est sau din America... . Ei cred că viaţa li se cuvine oricum. Acolo unde am crescut eu, moartea este un vizitator permanent. Un virus, o bacterie, un parazit, seceta şi foametea, soldaţi şi torţionari o pot aduce oricând, oricui. Moartea vine galopând pe stropii de ploaie care se transformă în inundaţii. ... Moartea îi ademeneşte pe mulţi alţii şi-i face să-şi ia propriile vieţi ca să scape de realitatea crudă. Pentru multe femei, din cauza percepţiei onoarei pierdute, moartea survine cu ajutorul tatălui, fratelui sau soţului. Moartea vine la fetele tinere care dau viaţă unei alte vieţi şi-l lasă pe cel abia născut, orfan în mâinile unor străini. Pentru cei care trăiesc în anarhie şi război civil, ca în ţara mea de naştere, Somalia, moartea este peste tot." [Hirsi Ali, 2017: 466]

Dualitatea sacru-profan, spiritual-material, ateism-agnosticism, reiese din contemplarea cu plăcută şi nedisimulată surprindere a realităţii olandeze, în care oamenii erau prosperi fără a fi îndoctrinaţi religios, iar activitatea lor de zi cu zi era plină de realizări remarcabile, în ciuda faptului că nu erau susţinuţi de credinţa în Dumnezeu şi nici pedepsiţi de lipsa convingerilor lor religioase:

„În Olanda totul fusese fondat pe religia oamenilor, dar toată naţiunea, până în străfundul ei, părea să fie lipsită de Dumnezeu. Aici puteai (şi oricine putea) contesta chiar şi existenţa lui Dumnezeu, oricând voia. Oamenii declarau deschis că nu credeau în nici un aspect al religiei. Chiar şi forma Olandei părea să fie o provocare pentru Allah. Să recuperezi pământ din mare, să controlezi inundaţiile cu canale – era ca şi când îl sfidau pe Dumnezeu. Aproape totul era foarte vechi aici. Dumnezeu era batjocorit peste tot. Cea mai frecventă înjurătură folosită de olandezi este *Godverdomme*. Am auzit-o tot timpul – „ Să fiu al naibii", ceea ce pentru mine era cel mai rău lucru posibil – şi cu toate astea nimeni nu fusese lovit de trăsnet. Societatea funcţiona fără să se raporteze la Dumnezeu şi părea să funcţioneze perfect. Acest sistem de guvernare creat de om era cu mult mai

stabil, mai paşnic, mai prosper şi mai fericit decât sistemele presupus create de Dumnezeu, pe care fusesem învăţată să le respect. ...” [Hirsi Ali, 2017: 323,324]

Acelaşi dramatism al nevoii de adaptare la o societate emancipată şi dezinhibată, la o cultură complet diferită, cu valori liberale care merită respectate, reiese din pasaje precum acesta:

„Genul de gândire pe care l-am întâlnit în Arabia Saudită ... şi Somalia este incompatibilă cu drepturile omului şi valorile liberale. Ea păstrează un tipar al minţii bazat pe concepte tribale ale onoarei şi ruşinii. Se bazează pe autodecepţionare, ipocrizie şi pe standarde ambigui. ... Acest tipar de gândire face ca tranziţia spre modernitate să fie foarte dureroasă pentru toţi cei care practică Islamul. Mereu este dificil să faci tranziţia către o lume modernă. ... M-am mutat din lumea circumciziei şi a mariajului forţat în lumea emancipării sexuale. După ce am terminat călătoria, ştiu că una dintre acele lumi este pur şi simplu mai bună decât cealaltă. Nu datorită echipamentelor sale luminoase, ci în esenţă datorită valorilor sale.” [Hirsi Ali, 2017: 467]

Autoarea ne face martorii discursului ei confesiv şi conclusiv cu privire la necesitatea abolirii prejudecăţilor şi stereotipiilor religioase şi sociale, în special cele referitoare la drepturile femeilor musulmane, ceea ce reflectă, ca şi în cazul Gabrielei Melinescu, spiritul militant extrem de activ al scriitoarei somaleze:

„Mesajul aceste cărţi, dacă trebuie să aibă un mesaj, este acela că noi, cei din occident, am greşi dacă am prelungi durerea tranziţiei în mod inutil, ridicând culturi pline de bigotism şi ură faţă de femei la statutul de moduri de viaţă alternative şi respectabile.” [Hirsi Ali, 2017: 468]

Acelaşi discurs confesiv ca şi la Gabriela Melinescu, dublat de modestie, maturitate şi o recunoştinţă eminamente sinceră, specifice sufletelor nobile, reiese din mărturisirea:

„Decizia de a scrie această carte nu am luat-o uşor. De ce aş expune amintiri atât de intime lumii? Nu vreau ca argumentele mele să fie considerate sacrosancte deoarece am avut experienţe oribile; nu am avut. În realitate, viaţa mea a fost marcată de un noroc imens.” (Hirsi Ali, 2017: 468), respectiv: „Nu aş fi devenit femeia care sunt acum fără deschiderea, ospitalitatea şi oportunitatea pe care Olanda mi-a oferit-o ca naţiune. Bunătatea şi politeţea cu care am fost primită în Olanda au fost profunde. M-am simţit ca acasă încă de la început. ... Fusesem refugiat toată viaţa mea, de când am părăsit Mogadishu, când aveam opt ani. Acum voiam să devin un membru real, participant la o democraţie vie. Vroiam să aparţin unui loc.” [Hirsi Ali, 2017: 473]

Cu un ochi sfredelitor şi o voce măsurată şi uneori ironică, Hirsi Ali rememorează evoluţia propriilor convingeri, voinţa sa de neclintit şi fermitatea sa extraordinară de a lupta cu nedreptatea făcută în numele religiei. În cele din urmă, ca un triumf asupra adversităţii, povestea lui Hirsi Ali spune despre cum o fetiţă inteligentă s-a eliberat de supunerea cuviincioasă pentru a deveni un militant activ, pionier al luptei pentru libertate. În timp ce guvernele vestice se luptă să echilibreze idealurile democratice cu presiunile religioase, nicio poveste nu poate fi mai oportună sau mai importantă.

„Oamenii înşişi sunt sursa binelui şi răului, îmi spuneam eu. Trebuie să gândim pentru noi înşine; suntem responsabili pentru propria noastră moralitate. Am ajuns la concluzia că nu puteam să fiu corectă cu ceilalţi dacă nu eram cinstită cu mine însămi. Vroiam să respect obiectivele religiei, acelea de a fi o persoană mai bună şi mai generoasă, fără a-mi suprima voinţa şi fără a mă forţa să respect reguli inumane. Nu vroiam să mai mint niciodată, nici pe mine şi nici pe alţii. Minţisem destul. Nu-mi mai era teamă de viaţa de apoi.” [Hirsi Ali, 2017: 381]

Ca şi în cazul jurnalului Gabrielei Melinescu, romanul autobiografic al lui Ayaan Hirsi Ali face o radiografie a traumelor si dorinţei de vindecare prin introspecţia lucidă, optimistă si constructivă şi reflectă lupta cu alienarea şi sentimentul de outsider, reuşind să dovedească faptul că exilul produce o schimbare de paradigmă, atât la nivel ontologic, cât şi la nivelul manierei de creaţie. Printr-o analiză atentă şi responsabilă, bazată pe gândire critică şi reflecţie, nedreptatea şi suferinţa, prin expresia diaristică, respectiv autobiografică, se transfigurează într-o redefinire a identităţii culturale a fiinţei, atât de greu încercate de necesitatea ruperii de matca tradiţională, de

depăşirea golului ontologic şi adaptarea la valorile mediului cultural adoptiv prin această expresie stilistică, în care sentimentul catastrofei este preluat de mistica salvării.

BIBLIOGRAPHY

Behring, Eva, *Scriitori români din exil1945-1989,* Bucuresti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2001.
Cozea, Liana, *Al doilea eu*, Editura „Cartea Românească", Bucureşti, 2013
Hirsi Ali, Ayaan, *Necredincioasa*, Editura Rao, Bucureşti, 2017
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. I (1976-1983)* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. II (1984-1989)* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. III (1990-1996)* Bucureşti, Editura Polirom, 2004.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. IV (1997-2002)* Bucureşti, Editura Polirom, 2008.
Melinescu, Gabriela, *Jurnal suedez, vol. V (2002-2006)* Bucureşti, Editura Polirom, 2010.

Surse online:

Necredincioasa (I)/ de Ayaan Hirsi Ali, 22 septembrie 2011, Autor: Ziarul de duminica, accesat la adresa: https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/necredincioasa-i-de-ayaan-hirsi-ali-8787099, la 4 mai 2019.

THE ANSWER AGAINST CALVINIAN CATEHISM. RETORIC-PRAGMATIC FEATURES

Paula Iustina Lohan
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Our discourse analysis is based, in this article, on the concept of rhetorical genres, on the modes of persuasion, on the divided structure of the religious discourse and also on some pragmatics features – deixis, acts of speech and implicatures. It is well-known that Rhetoric is one of the arts of usinglanguage in order to persuade. In the Varlaam's discourse these three modes of persuasion – ethos, pathos, logos – are illustrated in different ways. The perfect model of argumentation requires Varlaam's ability to combine these three modes of persuasion efficiently. The religious discourse respects the four classical divisions.The Varlaam's divisions are exordium, narration, confirmation, peroration and his work is built as a deliberative discourse. Pragmatics is the study of how both literal and nonliteral aspects of discursive meaningare determined by principles that refer to the context in which language is used. This article exemplifies deictic elements and some conversational implicatures. Varlaam's work is considered a illocutionary act of speech.

Keywords: Rhetoric, Pragmatics, Religious Discourse, Varlaam

Răspunsul împotriva catehismului calvinesc (1645) este o scriere ce a fost redactată ca reacție la propaganda calvină din Ardeal și reprezintă primul text teologic polemic în care sunt condamnate ereziile calvinilor. Meritul de a impune polemica religioasă îi revine mitropolitului Varlaam. Cartea este tipărită probabil la Iași (după unii la mănăstirea Dealu) în 1645, având 32 de foi, în care combătea un *Catehism calvinesc* tipărit la Alba Iulia, în 1645.

a. Încadrarea textului în genul retoric

Stilistica se apropie de retorică prin corespondența unui gen cu un anumit stil. Spre exemplu ***genul deliberativ*** își găsește asemănări în stilul religios, prin aceea că ambele discursuri au în vedere viitorul și utilul/dăunătorul.

Răspunsul împotriva catehismului calvinesc se constituie ca discurs religios deliberativ. Aspectul deliberativ, în termeni aristotelici, se relevă prin frazeologia *Răspunsului împotriva catehismului calvinesc*. Discursul este construit ca susținere a ortodoxismului și combate calvinismul: "*Din acest motiv am socotit, că am o datorie mare [față de mântuirea voastră] și că **trebuie să arăt minciuna și reaua tâlcuire** a lor, a acestora care **tălmăcesc în mod rău și strâmbă** [adevărurile] Scripturii celei Sfinte."* (Varlaam / 2010:7);

Dacă oratorul judiciar are abateri numeroase de la subiect, oratorul deliberativ se depărtează cel mai puțin de subiect. Se observă că, în funcție de receptori, discursul mitropolitului Varlaam se schimbă. Oratorul nu are un anumit subiect pentru așa-zis - ul auditoriu, ci are un auditoriu pentru un subiect, și anume credincioșii din Ardeal. Acesta își ferește receptorii de teoriile calviniste. Retorul are un scop precis, și anume să clarifice rolul negativ al catehismului calvinesc: *„Ci vă scriu acestea tocmai pentru **ca să arăt întunericul și neînțelegerea**acestora referitoare la Sfânta Scriptură, pe care **o tălmăcesc așa după cum vor**".* (Varlaam / 2010:7);

Caracteristic acestui gen retoric este sfatul: *„Și pe acestea în minte **să le păstrăm**, cu gura să le mărturisim și din inimă **să le propovăduim**, pentru ca să îi vădim pe eretici și să arătăm tăria credinței a drept măritorilor creștini" (*Varlaam / 2010:7) *sau „Din această cauză, fiii mei, ținând cont de acest greu blestem al Fericitului Pavel, **vă atenționez** vizavi de cei care doresc să vă îndepărteze și să vă întoarcă din Evanghelia lui Hristos și din învățăturile cele drept-măritoare ale Bisericii noastre și care, prin învățăturile lor cele ucigătoare de suflete, doresc să vă afunde în erezia lor cea rea. Oricine ar fi acela, care vă învață o altă credință, chiar dacă ar fi Înger din cer,*

să nu îl credeți, ci să îi spuneți**: Anatema! Și **să vă lepădați și să vă îndepărtați de unul ca acesta! ”(Varlaam / 2010: 8);

Structurile retorice de polemică religioasă iau naștere în jurul unor noțiuni dogmatice aflate în antiteză. Varlaam deliberează utilizând tocmai acest procedeu în vederea persuadării. Citǎm: *„Și pentru aceea mărturisesc crezul acesta: „întru una, **sfântă, sobornicească și apostolească** Biserică”. Iar Biserica este sfântă, pentru că este adunarea de credincioși Sfinți și Drepți, care umblă întru poruncile lui Dumnezeu și întru ei locuiește Duhul Sfânt. Iar Biserica este sobornicească, pentru că din toate limbile/națiunile este adunată/compusă. Și, la fel, e apostolică, pentru că de la Apostoli are început. Deci noi, toți credincioșii, care urmăm învățăturilor celor credincioase și adevărate ale Sfinților Părinți Purtători de dumnedzăire//de dumnezeire/de har și care sunt de Duhul Sfânt luminați, mărturisim și zicem: „întru una, sfântă, sobornicească și apostolească Biserică”. **Căci, într-adevăr, calvinii și luteranii vorbesc despre „oBiserică”, dar [nu o numesc] nici sfântă, nici sobornicească șinici apostolică**. Pentru că așa arată bisericile lor: nu au nicio sfințire, nicio preoție, nici cele 7 Taine, nu sunt sobornicești, pentru că nu sunt în toată lumea și nici nu sunt formate din toate limbile/națiunile.”* (Varlaam / 2010: 30-31);

Sau

*”**Apostolii învață că Dumnezeu** nu este începătorul răului. Însă ei **spun că de la Dumnezeu este răul și munca omului.** Iar aceste lucruri nu le spun nici păgânii, adică turcii și tătarii.”* (Varlaam / 2010: 31);

b. Dimensiunile discursului- Ethos, pathos şi logos

Opera lui Varlaam, *Răspunsul împotriva catehismului calvinesc*, se constituie ca discurs persuasiv, cuprinzând şi componenta performativă, deoarece prin el oratorul urmăreşte nu doar să informeze, ci şi să-i modifice dispoziţiile interioare, să determine auditoriul să nu adere la o anumită teză, şi anume la calvinism. Alături de elementele de veridicitate, care pretind ca naraţiunea să fie conformă realului şi raţiunii, se apelează la ethos, dar şi la pathos, în vederea sensibilizării receptorului.

Ethosul - imaginea retorului - se conturează prin raţionamente deductive. Plecând de la premisa că în anul 1632 Arhimandritul Varlaam a fost chemat la Iaşi şi numit în fruntea Mitropoliei Moldovei în locul Mitropolitului decedat Atanasie, iar în anul 1639s-a numărat între cei trei candidați propuși pentru ocuparea scaunului de Patriarh ecumenic al Constantinopolului, înțelegem că personalitatea acestuia era demnă de credibilitate, iar discursul său este apt de persuadare prin intermediul ethosului. Astfel putem afirma că există un ethos prealabil.

Putem interpreta această scriere ca pe un discurs de legitimare a puterii. Observăm, după cum se amintea anterior, că prezenţa *ethosului* exprimă autoritatea, competenţa, deci modul în care percepe receptorul inteligenţa, expertiza şi cunoştinţele retorului despre calvinism. Legitimarea puterii se realizează prezentând temeiul actului de putere, făcând apel la numărul de indivizi ce au semnat adeziunea la ortodoxism: *„Iar Biserica este sobornicească, pentru că **din toate limbile/națiunile este adunată/compusă**”* (Varlaam / 2010: 30) vs. „*bisericile lor: nu au nicio sfințire, nicio preoție, nici cele 7 Taine, nu sunt sobornicești, pentru că nu sunt în toată lumea și nici **nu sunt formate din toate limbile/națiunile**.”* (Varlaam / 2010: 30-31);

Oratorul îşi legitimează puterea prin faptele viitorului, prin acele fapte care situează ortodoxismul în defavoarea calvinismului: „*După cum spune și Apostolul Pavel, că războiul nostru nu este cu vrăjmași văzuți, ci cu [vrăjmași] nevăzuți și sufletești [Efes. 6, 12], care nu ne sunt prieteni și pe care, **dacă-i biruim, vom fi împreună cu Marele Împărat ceresc”**.* (Varlaam / 2010:30);

Cu toate acestea de-a lungul naraţiunii în prim plan este pathosul, a cărui menire în acest context este de a persuada. Autorul *Răspunsului…* apelează la argumente de natură afectivă în vederea atingerii scopului, se recurge la sentimentele receptorilor pentru a obţine reacţiile dorite de la „audienţă”. Se utilizează în mod tipic persoana I plural (noi), pentru a impune schimbarea atitudinii sau pentru a scoate în evidenţă raportarea polemică (noi/ei): *„Căci dacă **noi** putem să ne rugăm pentru fraţii noştri, **ei** cum de nu pot să facă acelaşi lucru? Şi cum de nu au puterea [ca să*

se roage pentru noi], când trăiesc într-o asemenea cinste şi slavă [dumnezeieşti]?" (Varlaam / 2010:42);

Limba lui Varlaam, imaginată de o voce răsunătoare a retorului, păstrează aparenţa obiectivităţii. Dar în acest discurs polemic logosul nu se rezumă la funcţia sa minimală, aceea de a comunica idei sau atitudini. Din limbaj observăm demersul gândirii teologice a mitropolitului. Limbajul său este unul accesibil.

c. Părţile discursului

Răspunsul împotriva catehismului calvinesc (1645) se constituie ca pledoarie pentru unitatea de credinţă ortodoxă şi are două părţi principale: *Predoslovia* şi *Otveatnicul* (răspunsul propriu-zis); privit în ansamblu acest discurs respectă configuraţia discursivă iniţial propusă de Aristotel. Astfel afirmaţia este reprezentată de *Predoslovie*, iar confirmaţia se concretizează în *Otveatnic*. Profilul retoric al celor două părţi stabilite de Aristotel este omogenizat de caracterul polemic al discursului. Mai târziu Aristotel adaugă exordiul şi epilogul.

Luând în considerare cele patru componente discursive constatăm că *Predoslovia* cuprinde exordiul şi naraţiunea, iar *Otveatnicul*– confirmaţia şi epilogul.

Exordiul, sub forma monologului adresat, pune în evidenţă relaţia retor – auditoriu. Se face trimitere la cititori încă din paragraful întâi utilizându-se formule de adresare tipice. Aşadar exordiul se constituie direct şi nu insinuant şi conturează imaginea auditoriului. Se face apelul la pathos pentru a capta atenţia: *„**Credincioşi drept-măritori şi adevăraţi fii ai Sfintei noastre Biserici apostolice, iubiţi creştini** şi de un neam românesc cu noi**, tuturor** celor care se află în părţile Ardealului, **care „sunteţi cu noi într-o credinţă,** prin dreptatea Dumnezeului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, har vouă şi pacea să se înmulţească întru cunoaşterea...Domnului nostru Iisus Hristos."* (Varlaam/ 2010:5)

Naraţiunea, mult mai amplă decât exordiul, se identifică cu cea de-a doua secvenţă a *Predosloviei*. Oratorul îşi justifică naraţiunea făcând apel la pathos: *„Şi am scris acestea, în primul rând, pentru ca să le staţi împotrivă în vreme de nevoie şi, în al doilea rând, pentru ca **să vă întăriţi în învăţăturile ortodoxe, ca nişte stâlpi tari şi neclintiţi**, după cum îi învăţa Fericitul Pavel pe galateni şi le spunea: „sunt unii care vă tulbură pe voi şi **vor să strâmbe/să modifice bunăvestirea** lui Hristos. **De aceea şi eu vă spun,** că dacă Înger din cer vă va vesti vouă în alt chip de cum v-am vestit eu vouă, anatema să fie! După cum am spus şi iarăşi vă spun: dacă cineva vă va vesti vouă într-alt chip de cum aţi primit, anatema să fie!* (Varlaam/2010:8);

Varlaam îşi construieşte propria imagine, reprezentarea ethosului discursiv fiind evidentă: *„Căci gândindu-mă eu la demnitatea pastorală, **care mi-a fost dată de la Dumnezeu şi aducându-mi aminte şi de cuvintele vasului celui ales**, ale Fericitului Pavel [Apostolul], care împreună cu episcopii efesenilor, ne porunceşte nouă, tuturor, şi ne spune: „Luaţi aminte la voi înşivă şi la toată turma, întru care Duhul Sfânt v-a pus pe voi episcopi, [pentru] ca să paşteţi Biserica lui Dumnezeu, pe care a răscumpărat-o cu sângele Său" [F. Ap. 20, 28]; aşadar **aducându-mi aminte de datoria cea mare pe care o am**, aceea ca să mă lupt şi să propovăduiesc, să întăresc Sfânta Evanghelie şi poruncile şi Tainele Bisericii noastre."* (Varlaam/2010:5)

Naraţiunea capătă formă didactică din momentul în care discursul se prezintă ca învăţătură de credinţă creştină: *"**De aceea vă spun, fiii mei, că se cuvine, ca din tot sufletul să le ţinem [pe acestea] şi cu glas mare să le mărturisim şi de va fi nevoie**, ne spune Hristos, [să le păzim] până la sânge. Pentru că acestea ne îmbărbătează şi ne învaţă [Domnul]: **„Nu vă temeţi** de cei care ucid trupul, căci cufletul nu pot să îl ucidă" [Mt. 10, 28]. Pentru că cele ale lumii de aici sunt trecătoare, iar binele veşniciei, pe care vor să îl dobândească cei care vieţuiesc/trăiesc în credinţă, este de-a pururea netrecător în vecii vecilor. Şi atâta sunt de mari şi de desăvârşite [lucrurile Împărăţiei lui Dumnezeu], încât cel care s-a suit până în al 3-lea cer, Fericitul Pavel, spune despre ele, că ochiul nu le-a văzut, urechea nu le-a auzit şi la inima omului n-au intrat acelea, pe care [Dumnezeu] le-a pregătit celor care Îl iubesc pe El [I Cor. 2, 9]. **Pentru aceasta, fiii mei iubiţi întru Hristos, să murim în credinţa cea dreaptă întru Hristos, pentru ca să fim vii întru El.Şi să ne aducem aminte de Marele Proroc Moise,** cum a urât cinstea şi mărirea împărăţiei Egiptului,*

dimpreună cu bogățiile și averile lui, socotind mai bine să sufere răul, dimpreună cu frații de un neam și de o credință cu el, decât să aibe altă cinste și mărire. ***Căci de vom răbda toate greutățile și nevoile pentru credința cea adevărată și de ne vom sfârși*** *într-însa cu pocăință, vom zice și noi împreună cu Fericitul Pavel: „Cu bună nevoință m-am nevoit, viața mi-am săvârșit, credința am păzit/am ținut, de-acum mi s-a pus deoparte cununa dreptății, pe care Domnul mi-o va da în ziua aceea,[El], Dreptul Judecător"u mi să cruță cununa direptății, carea mi-o va da domnul în dzuaaceaea a direptului giudeț."* (Varlaam/2010: 8-9)

Se observă cu ușurință în narațiune faptul că oratorul resimte nevoia justificării. În paragrafele de mai sus se constată prezența conectorului explicativ **pentr-aceaea**. Acest conector este observat de Maria Cătănescu[1]. Conectorul din discuție face legătura dintre secvențele discursive și structurează discursul în vederea unei receptări/persuadări facile.

Punctul de plecare al confirmației îl constituie teoria calvină a predestinației. Totodată polemica este determinată de ideologia calvină, conform căreia se acceptă doar două taine – botezul și euharistia-, și de condamnarea cultului icoanelor.

Confirmația din *Otveatnic* se constituie sub forma unui pseudodialog cu rol instructiv-educativ. Dialogul se desfășoară între secvențe din catehismul calvinesc și *răspunsul soborului a doao țăr*. Tehnica retorică utilizată este întrebarea retorică prin intermediul căreia se dinamizează textul. Varlaam respinge și argumentează totodată neaderența la doctrina din „*catihizumul calvinesc"*. Întrebarea retorică este preluată din catehismul calvinesc și primește două răspunsuri. Cel mai important este cel al reprezentantului ortodoxismului și are scopul de a anula răspunsul calvin. Deosebirile interconfesionale structurează dialogul antitetic.

În epilog se face apelul la Divinitate în vederea persuadării auditoriului: *"Pe acestea toate câte sunt scrise mai sus, se cade ca tot creștinul să le țină și să le păzească cu mare socotință/înțelegere și cu mare nevoință, dacă dorește să fie ocinătoriu/moștenitor al Împărăției Cerurilor. Și fie ca pe aceasta noi toți să o dobândim,* ***pentru mila Domnului nostru Iisus Hristos,*** *a* ***Căruia*** *este puterea și stăpânirea și toată cinstea și închinăciunea, împreună cu Părintele Său și cu Duhul Sfânt, acum și pururea și întru netrecuții veci de veci. Amin!* (Varlaam/2010: 50)

d. Deixis-ul personal, temporal şi spaţial

În cadrul discursului religios se regăsesc cele trei tipuri de deixis. Ca orice alt tip de discurs și cel cu specific religios se realizează într-un timp și spațiu și este condiționat de existența unor receptori, respectiv a unui auditoriu.

În *Răspuns*...rolul de orator și de auditoriu este desemnat prin intermediul deicticelor pronominale personale *eu-tu*, *noi-voi*, *ei*, dar și prin intermediul unor formule de adresare caracteristice discursului religios *iubiți creștini*, *fraților*.

O situație inedită se constată în cazul deicticelor pronominale personale de persoana I. Există o diferență de context. Dacă ne situăm în discursul propriu-zis prin *eu* oratorul își asumă spusele, iar când apare în citatul biblic acest pronume nu mai face trimitere la același emițător. Atunci avem de-a face cu referirea la Divinitate, fapt susținut de scrierea cu majusculă. Acest *Eu*, ca element de indexicalitate personală, are capacitatea de a persuada individul într-o mai mare măsură decât *eu*-l oratorului în sine, deoarece apelul la argumentul autorității, în acest caz în ipostaza Divinității, convinge.

Exemplificăm:

- *„Să vă îngrijiți de poruncile Mele și să le faceți pe ele, că* ***Eu*** *sunt Domnul care vă sfințesc pe voi."* (Varlaam/2010:18);
- *„Adică* ***eu*** *te iert, pentru ca și Dumnezeu să-mi ierte mie. Căci dacă* ***eu*** *nu iert, nici Dumnezeu nu-mi iartă mie."* (Varlaam/2010:22);
- *„Iar la Evanghelistul Ioan de asemenea spune: „****Eu*** *sunt lumina lumii. Cel ce umblă după Mine, nu umblă întru întuneric, ci are viața de veci."* (Varlaam/2010:34);

[1]CĂTĂNESCU, MARIA, *Retorica amplificării la Varlaam*, Conferința Națională de Text și discurs religios, Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2011, p. 3.

- *„Căci atunci când **eu** mă rog pentru tine atâta timp cât sunt viu, aici, pe pământ, nu fac nicio strâmbătate mijlocirii lui Hristos."* (Varlaam/2010:43);
- *„Căci este ca atunci, când s-ar vorovi/vorbi doi fraţi şi şi-ar spune: „**Eu** voi fi acasă, la plug, şi voi ara, iar tu du-te la curtea împărătească de slujeşte. Ce vei agonisi tu cu cu slujba şi **eu** cu plugul vom împărţi întocmai/la fel amândoi".* Varlaam/2010:43);
- *„Căci gândindu-mă **eu** la demnitatea pastorală, care mi-a fost dată de la Dumnezeu…"* (Varlaam/2010:5);
- *„De aceea şi **eu** vă spun, că dacă Înger din cer vă va vestivouă în alt chip de cum v-am vestit **eu** vouă, anatema să fie!"* (Varlaam/2010:8);

Pronumele de persoana a II-a singular apare doar de trei ori. O singură dată se face referire la Divinitate:

- *„Ce veselie şi mângâiere ai **tu**, omule, în viaţa şi după moartea ta?"* (Varlaam/2010:14);
- *„Ce vei agonisi **tu** cu slujba şi eu cu plugul vom împărţi întocmai/la fel amândoi."* (Varlaam/2010:43);
- *„Iată, **Tu,** Doamne, Te-ai mâniat şi noi am greşit."* (Varlaam/2010:46-47);

Structurile deictice, deşi slab reprezentate de pronumele personale, sunt observabile la nivelul verbului predicativ, care prezintă desinenţe sau forme ale auxiliarului ce includ categoria persoanei*:*

- *„Şi dacă **am citit**-o pe aceasta"* (Varlaam/2010:16)
- *„Aceasta este viaţa de veci: să Tecunoască pe Tine, Unul, Dumnezeu şi pe Cel pe Care L-**ai trimis**, pe Iisus Hristos"* (Varlaam/2010:11);
- *„Şi aceasta, pentru ca **să creştem** toţi întru El"* (Varlaam/2010:30);
- *„Deci noi, toţi credincioşii, care **urmăm** învăţăturilor".* (Varlaam/2010:30);

O formulă deosebită şi caracteristică discursului religios este adresarea către auditoriu şi prin intermediul unor formule specifice: *iubiţi creştini*, *fraţilor.* Considerăm această abordare tactică de persuadare prin intermediul pathosului. Astfel retorul se situează în acelaşi plan cu auditoriul. Apropierea de auditoriu constituie o modalitate eficientă de a convinge, receptorul devenind, în cazul *fraţilor,* parte discursivă. Exemplificăm din *Răspuns*…

- *„**Fraţilor**, dacă va fi înşelat vreunul dintre voi şi-l va întoarce cineva, să ştie că cel care întoarce pe păcătos din calea lui cea rătăcită îşi scoate sufletul din moarte şi îşi acoperă mulţimea păcatelor"* (Varlaam/2010:6);
- *„Pentru aceea, **iubiţii mei fii**, întâmplându-se să fiu în părţile Ţării Româneşti, plecat pentru treburile domniei şi ale poporului, în Târgovişte."* (Varlaam/2010:6);

Elementul de indexicalitate *el* ocupă un loc special în discursul lui Varlaam. Acest element deictic poate fi identificat doar dacă se cunoaşte situaţia de comunicare. În acest context ***el*** trimite la Divinitate:

- *„Pentru aceasta, fiii mei iubiţi întru Hristos, să murim încredinţa cea dreaptă întru Hristos, pentru ca să fim vii întru **El.."*** (Varlaam/2010:8);
- *„Cu bună nevoinţă m-am nevoit, viaţa mi-am săvârşit, credinţa am păzit/am ţinut, de-acum mi s-a pus deoparte cununa dreptăţii, pe care Domnul mi-o va da în ziua aceea,[**El**], Dreptul Judecător."* (Varlaam/2010:9);
- *„De aceea caută şi te deşteaptă acum şi vezi pe cele pe care Sfântul Pavel ţi le-a spus mai înainte: [e nevoie] de credinţă vie şi lucrătoare, pe care ai lucrat-o în trup, ne spune el, cu osteneală şi nevoinţa trupului şi nu aşa, de eşti viu sau eşti mort eşti al lui Dumnezeu, ca şi când L-am obliga pe **El.."*** (Varlaam/2010:15);
- *„Numai **El** l-a înălţat [pe om] la turma Sa, ca pe o oaie pierdută şi rătăcită. **El** l-a luat în spate şi S-a îngrijit pentru mântuirea lui."* (Varlaam/2010:25);
- *„Şi pentru această mântuire **El** este Mijlocitorul, Cel care umblă între Dumnezeu şi oameni, de împacă pe fiecare om cu Dumnezeirea, pentru că ne dă Cinstitul Său Trup şi Cinstitul Său Sânge spre iertarea păcatelor."* (Varlaam/2010:25);

O altă variantă a deixis-ului clasic este reprezentată de acel deixis-ul temporal. Adverbele temporale de tipul *acum, astăzi, mâine, ieri* etc. se înscriu în acest tip de deixis. Acestea fac trimitere la momentul emiterii discursului. În opera lui Varlaam se observă o prezență frecventă a adverbelor de timp *acum* și *atunci*. Slab reprezentate sunt *astăzi, ieri, alaltăieri.*

- *„Însă **acum**, în afară de Lege, s-a arătat dreptatea lui Dumnezeu, aceea care-i mărturisită de Lege și de Proroci."* (Varlaam/2010:37);
- *„Însă **acum** ne-am înderetnicit/ne-am desfăcut de Lege."* (Varlaam/2010:37);
- *„Căci, dacă Sfinții au cunoscut inimile și cugetele oamenilor pe când trăiau în lume, cu atât mai vârtos le arată Dumnezeu **acum**, când sunt în slava cea desăvârșită [a lui Dumnezeu]."* (Varlaam/2010:44);
- *„Și **acum** însă, cum să nu știe mai bine acolo, în ceruri."* (Varlaam/2010:44);
- *„(...)**acum** și pururea și întru netrecuții veci de veci. Amin!"* (Varlaam/2010:50);
- *„**Atunci** cei 24 de Bătrâni, care ședeau înaintea lui Dumnezeu pe scaunele lor, căzură pe fețe lor și I se închinară lui Dumnezeu."* (Varlaam/2010:45);
- *„Căci cei care sunt mahmuri, **atunci** când vor să stea înpicioare, cad și se vatămă trupește."* (Varlaam/2010:46);
- *„Ca spre exemplu în capitolul al 38-lea din acest Catehism, unde, **atunci** când au dorit să defaime faptele cele bune, s-au întrebat următoarele: Pentru ce nu pot fi faptele noastre spreîndreptare în fața lui Dumnezeu?"* (Varlaam/2010:46);
- *„Au scos învățătura lor ca niște mărgăritare și ca niște pietre scumpe, de s-a răspândit în lume până **astăzi.**"* (Varlaam/2010:45);
- *„Și așa stăm neclintiți și petrecem până **astăzi**, în mod nesmintit, în Sfânta, sobornicească și apostolească Biserică."* (Varlaam/2010:45);
- *„Iar aceștia, care de **ieri** sau **alaltăieri** sunt, și care trăiesc cum vor, adică după voia lor, în odihnă/în nelucrare [multă] și în păcate, îndrăznesc să spună că Sfinții i-au smintit pe oameni însă ei nu vor să-i smintească pe oameni."* (Varlaam/2010:45);

La nivelul textului religios analizat forma cea mai folosită a deixis-ului spaţial o constituie elementul deictic *aici*. În acest discurs deicticul spaţial *aici* nu face referire doar către spaţiul în care se desfășoară evenimentele relatate, ci face trimitere și la momentul din discurs:

- *„Dar până **aici** despre această problemă."* (Varlaam/2010:23);
- *„**Aici** trebuie să știi că nimeni, niciodată, nu L-a văzut, nu L-a cunoscut pe Dumnezeu, după cum ne spune Ioan, când zice: „Pe Dumnezeu nimeni, niciodată, nu L-a văzut."* (Varlaam/2010:11);
- *„După cum spune tot Sfântul Pavel, că „n-aveam **aici** cetate stătătoare, ci o căutăm pe cea care va să vină."* (Varlaam/2010:12);

e. Răspunsul… ca act de vorbire ilocuționar

Discursul lui Varlaam nu spune ceva, nu constată ceva, ci își propune să lămurească ființa umană, să zidească o mentalitate. Scopul final al acestui discurs de tip religios implică formarea individului ca bun creștin. Ținând cont de teoria lui Austin cu privire la actele de vorbire, observăm că opera lui Varlaam reține aspectul ilocuționar al vorbirii. Actele locuționare (simpla rostire a unor enunțuri) sunt în strânsă legătură cu actele ilocuționare. Acestea din urmă se deosebesc prin forța ilocuționară, care depinde de intențiile de comunicare ale emițătorului (promisiune, mulțumire, felicitare, explicare, schimbarea de atitudini). În textul religios studiat se observă, dincolo de simpla rostire, intenția oratorului de a lămuri credincioșii din Ardeal cu privire la ideile expuse de Catehismul Calvinesc.

Austin propune o taxonomie a actelor ilocuționare în acte exercitive, verdictive, promisive, comportamentive și expozitive. Searle va adopta teoria și o va modifica mai târziu. Exemplificăm cu citate din textul mitropolitului, ținând cont de tipologia propusă de Searle:

a. *acte reprezentative* sau *asertive* ce privesc modul de angajare a emiţătorului faţă de adevărul aserţiunii:

- *„Și **adevărat lucru este**, că pe măsura mâniei lui Dumnezeu, cu care noi Îl mâniem [zilnic] cu păcatele noastre, nimeni nu poate ajunge să facă destule pentru sine, dacă nu ne-ar fi Mijlocitor Domnul nostru Iisus Hristos."* (Varlaam/2010:26);

b. *acte directive* ce surprind intenţia emiţătorului de a-l determina pe receptor să efectueze o anumită acţiune:

- *„Oricine ar fi acela, care vă învață o altă credință, chiar dacă ar fi Înger din cer, să nu îl credeți, ci să îi spuneți: **Anatema! Și să vă lepădați și să vă îndepărtați de unul ca acesta!"*** (Varlaam/2010:8);

c. *acte comisive* care indică angajarea emiţătorului faţă de realizarea unei acţiuni:

- *„Însă **noi ne închinăm** [Sfinților iconizați], pentru că ceipictați pe ele sunt oameni cerești și dumnezeiești. **Căci noi ținem** ceea ce dintâi a fost legiut și ceea ce atocmit/a stabilit Biserica cea adevărată, care este a Soboarelor/ aSinoadelor și a Apostolilor."* (Varlaam/2010:50);

d. *acte expresive* care marchează atitudinea emiţătorului (presupunând că e onest) faţă de starea de lucruri specificată de conţinutul discursiv:

- *„Și dacă am citit-o pe aceasta, pe cea care poartă titlul:Catehism creștinesc, **am văzut că este plină de otravă, de moarte sufletească**, de care lucru, **iubiții mei fii**, mărturisesc din toată inima înaintea lui Dumnezeu, că [din cauza ei] **mare grijă și multă durere a cuprins sufletul și inima mea."*** (Varlaam/2010:6);

e. *acte declarative* prin care, într-un cadru instituţional, se realizează o stare de fapt: Ex.: *„Amin!"* (Varlaam/2010:9);

f. Implicaturile în discursul religios

Prin implicaturi conversaționale se înțelege tipul special de deducții pragmatice, a căror validitate depinde de o situație comunicativă anume. Competența comunicativă a mitropolitului Varlaam face dovada stăpânirii modului de a jongla cu maximele (a calității, relevanței, manierei și a cantității). Aceasta în opera sa folosește acest tip de strategie argumentativă pentru a încerca să-și construiască deliberativ discursul. Mai exact, dacă oratorul ar fi direct și nu ar cere operații logice din partea auditoriului, acesta ar construi un discurs epidictic clar, care blamează fără perdea. Așadar prin punerea în funcțiunea mecanismelor specifice pentru a decoda enunțurile, bazate pe implicaturi, oratorul face dovada competenței discursive și își construiește argumentul insinuant, mediat de participarea activă a receptorilor.

Reprezentând strategii conversaționale curente, folosite pentru a transmite mai mult decât exprimă literal cuvintele, Varlaam fructifică acest procedeu discursiv. Ilustrăm implicaturile prezente în discursul analizat:

- „*Calvinii și luteranii nu urmează și nu cred Sfintei Evanghelii."* (Varlaam/2010:31) – deducem că aceștia cred în altceva;

- „*Iar iubitorul de Dumnezeu e cel care lucrează oricare dintre poruncile Lui."*(Varlaam/2010:11) – deducem că cine nu ține cont de porunci nu îl iubește pe Dumnezeu;

- „*Pofta începe din gândul cel rău, iar din poftă se naște Păcatul."* (Varlaam/2010:21)– înțelegem că e necesar să nu avem gânduri rele pentru a nu păcătui;

Discursul lui Varlaam se aseamănă cu discursul juridic prin caracterul său prescriptiv, întrucît este un discurs al puterii. Totodată se înscrie într-un proces intenţional ce are principiu combaterea unei alte ideologii, ideologia calvinistă. *Răspunsul...* lui Varlaam nu poate fi decât un atac permanent la ideile calvinilor urmărind legitimarea puterii. Argumentarea discursivă mizează pe susţinere şi respingere. Opera lui Varlaameste un discurs elaborat şi utilizează frecvent un ansamblu de argumente biblice pentru a susține ideologia ortodoxă. Impresia unui dialog real este pregnantă în discursul lui Varlaam, deoarece acesta își structurează textul pe întrebări și răspunsuri. Vizibilă este și diferența persuasiune – convingere. În cazul *Răspunsului...* retorul nu se opreşte la schimbarea de atitudini, opinii – cum e în cazul convingerii - ci doreşte o schimbare comportamentală, deci o persuadare totală a auditoriului: credincioşii ardeleni nu trebuie să adere la teza calvinilor.

Surse: Textul adaptat de Pr. Dr. Dorin Octavian Picioruş (2010) conform ediției: Varlaam, *Opere. Răspunsul împotriva Catehismului calvinesc*, ed. critică, studiu filologic și studiu lingvistic de Mirela Teodorescu, Ed. Minerva, București, 1984, p. 183-230.

BIBLIOGRAPHY

Aristotel, *Retorica*, Editura IRI, Bucureşti, 2004.

Grupul μ, *Retorică generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Hoarță-Cărăușu, Luminița, *Dinamica morfosintaxei şi pragmaticii limbii române actuale*, Editura Cermi, Iaşi, 2008.

John R. Searle, *What is a Speech Act?* in J.R. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*, Théorie et fonctionnement, Paris, Librairie Armand Colin, 2005.

Vianu Tudor, (1898-1964), Onu Liviu, (1917-2002), Iordan Iorgu, (1888-1986),*De la Varlaam la Sadoveanu. Studii despre limba şi stilul scriitorilor*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958.

Webografie: http://biserica.org/WhosWho/DTR/V/MitropolitulVarlaam.html
https://ro.wikipedia.org/wiki/Varlaam_Mo%C8%9Boc

FEMALE CHARACTERS PERSPECTIVES ON COMMUNISM IN TWO OF DAN LUNGU'S NOVELS

Gilda- Daniela Iani (Chiriluţă)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Dan Lungu's novels, The Heaven of The Hens and I'm a Communist Old Lady (re)build not only a period of time before 1989, but also the feeling of remembering the Past. The characters of the two mentioned novels are subject to this permanent state of re-living their lives during the communist period, from two major perspectives: on the one hand there is a perspective within the fiction itself - that of the characters - and, on the other hand, the narrative perspective, which accumulates the entire fictional universe. This article will try to bring into the limelight the feeling of "communist nostalgia" of several characters, especially the feminine ones, as well as how this fact is presented on a sequence of history, a sequence that has become more and more a great source of inspiration for the contemporary novel writers.

Keywords: communism, perspectives, female characters, nostalgia, memory.

Comunismul a reprezentat şi reprezintă încă, una dintre sursele cele mai prolifice de inspiraţie pentru scriitorii contemporani de roman, chiar dacă la un moment dat a fost un subiect dezamăgitor, stresant şi controversat de către majoritatea românilor. Datorită suprapunerii cu realitatea secolului trecut, comunismul românesc a devenit mai degrabă o imagine decât o istorie. Scrierile lui Dan Lungu, în plus pe lângă multe alte texte aparţinând şi altor scriitori români, transpun astăzi pentru noua generaţie, folosind metafore la nivelul imaginarului şi al mentalului, o întreagă istorie comunistă, dar care totuşi conduce la o tragedie individuală diminuată faţă de realitatea acelei epoci.

Romanul *Raiul găinilor*, subintitulat *fals roman de zvonuri şi mister*, [Lungu, 2004] evidenţiază preferinţa autorului pentru comunităţi nesemnificative, în care personaje aparent mărunte, înfăţişează o serie de concepte morale şi comportamentale specifice României pre-decembriste. O lume colorată, miniaturală, cu reguli care reglementează tacit gesturile oamenilor, este văzută într-o oarecare măsură "cu superioritate": strada Salcâmilor, spaţiul periferic al evenimentelor, este populată cu tipologii umane identificabile şi plasate într-o atmosferă provincială. Pe această stradă, oamenii îşi amintesc în mod constant trecutul, povestind evenimentele şi exagerând vieţile vecinilor lor. Fiecare personaj participă într-un fel sau altul la construirea metaforei finale, comunismul fiind astfel prezentat din perspective diferite. Episoadele umoristice care indică povestea relativ simplă, împiedică dezvoltarea accentelor tragico-dramatice. Folosindu-se în special de o gamă largă de comportamente ale personajelor în diferite situaţii şi mai puţin de complexitatea lor, Dan Lungu descrie în acest roman, cu umorul specific, perioada de tranziţie de la etapa comunistă la etapa postcomunistă. Neînsemnata, dar în acelaşi timp, reprezentativa comunitate de pe strada Salcâmilor, adusă în prim plan, "suferă" de această nostalgie uşoară a istoriei, devenind uneori ridicolă sau chiar înspăimântătoare: Milica, bârfitoarea satului care "înfloreşte" orice noutate sau zvon, oameni care se duc zilnic la cârciuma din sat (*Tractorul Şifonat*), Mitu, care îi distrează pe vecinii şi amicii săi cu bancurile despre Ceauşescu, familia Covalciuc sau nora cea neştiutoare.

Nici unul dintre personajele romanului *Raiul găinilor* nu pretinde a fi un personaj major, pentru că fiecare dintre ele pare să sufere din cauza unei deformări patologice. Întregul univers al romanului este unul controversat, interconectând mai degrabă povestirile personajelor şi amintirile lor, decât acţiunile acestora.

Povestirile personajelor feminine, care sunt probabil cel mai bine creionate - şi cu siguranţă cel mai bine caracterizate din punct de vedere lingvistic,susţin nostalgia timpurilor trecute. Milica

este, fără îndoială, modelul gospodinei care caută informația și dorește să o difuzeze mai departe, dar deformată datorită adăugirilor personale. Ea se află în centrul comunității şi este prezentată în special prin modul ei personal de a crea imagini și povestiri din propriile experiențe. Pentru că ea era singura care a avut posibilitatea să viziteze la un moment dat casa colonelului, dorea să dea impresia că știa fiecare detaliu al oricărui obiect văzut în casă, descriind-o şi descriindu-l cu lux de amănunte: *Preţ de vreo trei-patru zile, maximum o săptămână, în urma acestei incredibile şanse, Milica a fost în centrul atenţiei pe strada Salcâmilor.Vestea norocului ei se răspândise cu repeziciune prin firele invizibile care legau casele între ele întro reţea complicată. Deşi descrierea făcută de ea circula din gură în gură, cu lux de amănunte, fiecare locuitor dorea în secret să audă chiar din gura Milicăi, să vadă casa Colonelului "cu urechile lui", direct de la Milica, să-i poată studia acesteia gesturile şi faţa în timp ce povesteşte, să-i poată cântări inflexiunile vocii.* [Lungu, 2012:7]Datorită posibilităţilor de informare reduse, bârfa şi informația ascunsă, dar bogată în amănunte și picanterii adevărate sau false, au reprezentat o modalitate de existență în timpul erei comuniste.

Lupta personajelor din roman se dă de fapt cu viața lor tristă și monotonă, cu ele însele și nu cu perioada comunistă. Datorită evenimentelor prezentate și amplitudinii date acestora, fiecare dintre personaje va fi pe rând, în centrul universului ficţional. Universul acesta perfect de mahala este alcătuit din oamenii de pe acest meleag al mediocrităţii, oameni care par a fi total desprinşi de realitatea tristă și dură a vieții cotidiene. Chiar și "nebuna Hleanda", cea care adună toți câinii și trăiește cu ei în casă, împrăștie în comunitate ideile sale despre sfârșitul lumii, care este după părerea ei, pe punctul de a se abate asupra străzii Salcâmilor: *Nebuna străzii putea fi zărită scurmând alături de ei, în groapa care ajunsese mai curând o denivelare, după surcele, fragmente de uşi, ferestre sau garduri, pe care le lega cu o sfoară sau un cablu şi le târa spre casa ei cu tăblăria ruginită şi căzută într-o rână, din capătul străzii. Acolo se adăpostiseră şi câinii, în jur de treizeci, primind câte un nume nou.*[Lungu, 2012:62]Cu toate că această tehnică a personajului nebun nu este o tehnică nouă, ea ne amintește de tehnicile narative folosite în romanul românesc prerevoluționar, în care, doar sub chipul înstrăinării ca şi nebunie, indiferent de forma în care s-ar fi aflat, ar fi fost posibil să se transmită fapte care altfel nu ar fi putut trece de cenzura timpului. În cazul de față, nebunia femeii nu mai funcționează în acelaşi fel, dar nici nu putem spune că este o alienare gratuită. Discursul lunaticului, ca tehnică narativă, devine astfel, un fel de lait motiv, o reluare obsesivă și stresantă a imaginilor și modelelor comuniste, care de altfel erau obsedante în realitatea românească a acelei epoci: *Rugaţi-vă, oameni buni! Stima noastră şi mândria, Ceauşescu, România! […] Adevăr grăiesc vouă! […] Consumaţi peşte oceanic vă spun! […]Şi frica va fi printre noi ca un tată iubitor. Căiţi-vă, oameni buni! Lăsaţi rachiul şi vinul, lăsaţi preacurvia şi minciuna, lăsaţi gândurile rele, mergeţi la şcoală, învăţaţi, învăţaţi şi iar învăţaţi, consumaţi peşte oceanic, trăiască 23 August!* [Lungu, 2012: 69-71]

Asocierea făcută de Dan Lungu nu este deloc întâmplătoare. După anii '90, discursul propagandistic a devenit un model datorită reluării sale la toate nivelurile societății comuniste. Modul de construire a clișeului de propagandă este subliniat de îndemnul *rugaţi-vă* - repetarea aceleiași expresii, dar fără semnificația discursului religios, a condus la construirea formulelor reci, ritmate și rimate care au asigurat existența acelor construcţii acuzatoare şi ironice în folclorul urban contemporan. Prin vocea personajului nebun Hleanda, care conturează la nivel acustic metafora comunismului ce domină romanul, evoluția clișeelor lingvistice și a sloganurilor obsesive este adusă în prim plan.

Un alt personaj feminin, Vera Socoliuc, vine să completeze universul ficţional al epocii de aur. Ea reprezintă tiparul femeii venite „de la oraş", care adoptă o superioritate evidentă față de locuitorii de pe strada Salcâmilor, care au descoperit *o umbră de ironie la adresa modului lor de trai şi o voinţă abia reprimată de a schimba totul în jur.* Considerată de celelalte personaje drept o persoană cu „multe pretenţii", Vera Socoliuc are *aerul de persoană hotărâtă să-i civilizeze pe cei din jur, gata să pună umărul la o revoluţie a gustului în gospodăria lor, răzbătea uşor de sub cuvintele melodioase, iar bătrânilor nu le fu deloc pe plac*. [Lungu, 2012: 89]Deși inițial ea apare ca un element extern care strică spațiul tradiţional şi intim al familiei, în cele din urmă este

contaminată de rutina şi calmitatea satului. Mahalaua asimilează şi uniformizează orice încercare de a modifica formele şi structurile moştenite. *Astfel, "bucureşteanca" le-a devenit mult mai simpatică. Se făcuse de ruşine, primise un fel de botez, se râsese pe seama ei, devenise cumva de-a lor. În scurt timp, din „bucureşteanca" a devenit Vera sau doamna Socoliuc, după caz. […] Atunci a intrat practic cu adevărat în familia Socoliuc şi a fost acceptată pe stradă*. [Lungu, 2012: 97]Vera este percepută ca aparţinând unei alte lumi, exact ca şi Colonelul, datorită temperamentul său aparte şi detaşării sale faţă de subiectele de discuţie ale localnicilor. Această atitudine de respingere a tot ceea ce este nou, necunoscut şi care nu adoptă un comportament obişnuit, similar cu al celorlalţi, este cea caracteristică mahalalei de pe strada Salcâmilor. Arborând un anumit fel de absenteism social, Vera se poate încadra cu uşurinţă în grupul celor neutri care nu îmbrăţişează principiile de viaţă ale unei comunităţi trainice, prin raportare la societatea comunistă.

Un alt personaj observator-narator, care aduce fantasticul şi promovează spectacolul în rândul localnicilor, „ochiul din umbră" de pe renumita stradă, este Aurora Spătaru. Prin acţiunile ei stranii şi prin comportamentul ciudat, ea aduce la viaţă şi animă comunitatea, fapte care îi aduc porecla de „ciudata satului". Tot datorită ei, locuitorii de pe strada Salcâmilor sunt în permanenţă la curent cu ceea ce se întâmplă în familia Covalciuc. Caracterizarea directă făcută de autor într-un limbaj tendenţios literar, impregnat cu numeroase neologisme cu intenţia directă de a crea un contrast nefavorabil personajului înfăţişat anterior, înlocuieşte stilul liber, indirect de până acum. *De câte ori apărea o persoană sau ceva mişcător, cum ar fi un guguştiuc ori un automobil, în raza lor vizuală, ochii doamnei Spătaru părăseau starea de incertitudine, de atenţie flotantă şi focalizau, însufleţiţi brusc, schimbarea de décor. Treceau cu o uşurinţă antrenată, deprinsă după un îndelung exerciţiu,de la contemplarea amorfă nediferenţiată a ansamblului, la scrutarea vioaie şi emfatică a detaliului dinamic*. [Lungu, 2012: 162]Cu scopul clar de a-şi exprima ironia, naratorul apelează la această schimbare de registru lexical. Televizorul alb-negru, pe care cuplul îl deţine din al cincilea an de căsătorie, devine punct de reper pentru scenele conjugale dintre cei doi. Uitatul pe fereastră este, pentru doamna Spătaru, un gest ce se reflectă în cel care stă în faţa televizorului. Reacţiile ei sunt de fiecare dată aceleaşi, ca şi cum *viaţa ei ar fi fost prinsă în joc*. Este un „joc" privit cu mare atenţie de către personaj, având de fiecare dată grijă să indice, în amănunt, faptul că ea şi-a făcut datoria: *Când se întorceau de la treburile lor, Aurora ieşea în poartă şi le aducea la cunoştinţă cele petrecute, cu sentimentul datoriei împlinite, încheind de fiecare dată astfel: „şi mai mult de atât nu am putut scoate de la ei"*. [Lungu, 2012:164]

Singurele lucruri care le-au mai rămas de făcut personajelor din acest roman, care întruchipiează oameni simpli, în tranziţia actuală, nu sunt decât să bea din plictiseală (bărbaţii), să privească telenovele (femeile), să comenteze ultimele întâmplări văzute sau auzite, zvonurile să circule cu rapiditate, fără să mai fie preocupaţi de altceva decât să se ironizeze reciproc, să se bucure că se pot vedea la cârciumă, cum fac bărbaţii de pe strada Salcâmilor, sau să aştepte evenimente deosebite cum fac femeile, dar numai în afara intervalului de timp în care se difuzează telenovelele. Mahalaua românească de actualitate, o lume limitată şi frustrată, devenine interesantă datorită stilului naratorial al lui Dan Lungu.

Romanul care apare în 2007, *Sînt o babă comunistă*, aduce în prim plan o altă imagine ficţională a perioadei de tranziţie a României, şi anume cea de la etapa prerevoluţionară la cea postrevoluţionară. Personajul principal este întruchipat de o femeie care a ajuns la vârsta maturităţii şi care îşi aminteşte cu nostalgie şi cu mare plăcere, evenimentele prin care trecuse de-a lungul vieţii; sunt revăzute cu ochi minţii şi ai sufletului secvenţe din copilărie, adolescenţă, dar şi din trecutul apropiat, al ultimilor ani ai comunismului. Emilia Apostoae este tiparul femeii simple de la ţară, care evoluează în anii comunismului românesc şi care, în momentul dispariţiei acestuia, încearcă să îl recupereze prin memoria personală, singurul mijloc rămas viabil. Ea încercă astfel să se integreze în prezentul care nu îi oferă nici pe departe aceleaşi satisfacţii ca şi evenimentele trăite în anii de tinereţe. Modul în care este conceput şi prezentat personajul Emiliei Apostoae îl transformă într-un simbol al melancoliei după comunism, în pofida faptului că nu este un personaj complex. Pentru ea, epoca de aur reprezintă în primul rând, perioada în care a avut şansa de a

deveni „orăşeancă", de a scăpa de viaţa la ţară pe care o considera un adevărat chin, şansă de care a profitat pentru a beneficia de avantajele vieţii la oraş.

Monologurile şi dialogurile interioare de pe întreg parcursul romanului, nu demonstrează o evoluţie a personajului principal, cum ne gândim că ar fi firesc, ci mai degrabă, acumularea unor valuri successive de melancolie. În cele din urmă, după cum este specific scrierilor lui Dan Lungu, toate aceasta vor duce la o dramă a inadaptării, dramă care însă rămâne la stadiul de dilemă şi întrebări retorice, fără să atingă niveluri extreme. Tiparul creat prin Emilia Apostoae, o femeie simplă, cu credinţe trainice dar fără idealuri măreţe, care demonstrează o înclinaţie vădită spre kitsch în diferite momente sau aspecte ale vieţii ei, este cel care impresionează. Încă de la începutul romanului, spaţiul şi timpul din jurul personajului degajă aceeaşi imposibilă împăcare cu istoria şi acceptare a trecerii timpului: *La întoarcere m-am uitat mai atentă la blocul în care locuim. Oare alea din Canada cum arată, nu ne facem de râs? Nu mai era nou, ca atunci când ne-am mutat în el, nebuni de fericire. Trecuseră peste treizeci de ani şi nu mai pupase nicio bidinea. Ce mai, era scorojit de-a binelea, iar colţurile erau mâncate de ploaie. La etajul unu, în dreptul unui geam, o dâră groasă de fum pe perete. […] Treptele de la intrare erau ciobite şi balustradele îndoite, bălăngănindu-se la prima atingere.[…] Ăsta e castelul în care locuişte prinţesa Alice? Nu, numai un apartament din el.* [Lungu, 2011: 8]Descrierea spaţiului locuit de către personaj nu este deloc aleatorie, ci dimpotrivă, intră în rezonanţă perfectă cu personajul şi cu modul propriu de a se identifica în timp. Emilia percepe acastă degradare de la nivelul trăirilor personale şi până la cel al aşteptărilor prezente, în mod foarte puternic, chiar devastator. Cu absolut fiecare gând, melancolia personajului se reactivează, dorinţa de a retrăi acele momente din trecut fiind aproape de nespus şi de necuprins.

Şi poate că niciun interval istoric nu este mai încărcat de semnificaţii pentru conturarea biografiilor contemporane: prin mii de fire, de la elite până la omul de rând, românii de astăzi sunt fiii unui timp către care se reîntorc cu nostalgie. Habitatul însuşi obligă la această reexaminare melancolică: blocul intră în viaţa republicii definitiv, pentru a nu o mai părăsi niciodată. [Cernat, Manolescu, Mitchievici, Stanomir, 2008: 261]

Drama interioară a Emiliei Apostoae îşi are punctul de plecare în discrepanţa care apare între propriile trăiri şi sentimente şi cele ale comunităţii, în special cele ale fetei sale plecate în Canada, Emilia sperând încă într-o posibilă întoarcere a vechiului regim în care absolut totul, după părerea sa, fusese mult mai uşor pentru ea şi familia ei. Această neconcordanţă duce la ceea ce se vede, şi anume încercarea de recuperare a emoţiilor de atunci, precum şi la rememorarea vieţii din timpul regimului comunist. Melancolia este subliniată într-un mod destul de dur, de tot ceea ce înconjoară fizic personajul principal, şi dă în acelaşi timp ocazia autorului să creioneze imaginile specific perioadei comuniste: […] *fabrica unde lucram eu s-a dus de râpă. Ditamai fabrica în câţiva ani a ajuns nişte ruine printre care cresc buruienile şi se oploşesc câinii vagabonzi. Au fost furate până şi ferestrele, au fost smulse până şi prizele. Când se întâmplă să trec pe lângă ea, întorc capul. Mă frige sufletul, pe cuvânt. Am senzaţia că acolo, în secţie, scheletele noastre au rămas în poziţie de lucru, gata în orice moment să înceapă treaba. Că e doar o pană de curent. Ştiu că-i o prostie cât mine de mare, că vremurile nu se mai întorc, dar asta simt*. [Lungu, 2011: 5-6] Acest roman are şi povestiri în ramă: una dintre ele este cea a femeii care nu reuşeşte şi chiar refuză să se adapteze lumii capitaliste noi, iar cealaltă este de fapt povestea epocii comuniste de la noi. Povestea comunismului românesc ajunge să fie realizată în amănunt, prin înfăţişarea directă a modului de trai din acea eră de glorie. Prin intermediul personajului principal, care devine un narator dotat cu un lexic specific acelor vremuri, aflăm detalii şi chiar dedesubturi despre cum puteai să devii membru de partid, furtişagurile care aveau loc în secţie, micile aşa zise avantaje de care se bucurau uneori membrii familiei sale împreună cu ea şi chiar bancuri cu şi despre Ceauşescu.

Datorită faptului că povestea ei de viaţă este prezentată începând din copilărie, trecând prin adolescenţă, primul contact cu oraşul şi experienţele urbane, până la munca într-o fabrică comunistă, personajul Emiliei capătă o individualitate aparte. Momentele din copilărie, precum cele în care toată familia se strângea pentru a face tezic, sau din adoloescenţă, când tânăra Emilia nu se

putea gândi decât la cum să facă pentru a ajunge la oraş, creionează mirajul de atunci al vieţii la oraş, o stare specifică acelor vremuri. *Am văzut mai demult un film cu nemţi. La tanti Lucreţia, bineînţeles. Noi nu avem nici măcar curent electric. Vreau la oraaaaş!, strig eu în găleată. Eu strig, eu aud. Seara stăm la lumina lămpii. Sticla se afumă, mai ales când flacăra e mică şi gazul prost. Treaba mea este să şterg sticla. Cu atenţie, să nu se spargă. Când am întrebat-o pe tanti Lucreţia cine şterge becurile la ea, a râs de s-a prăpădit.Cică becurile nu se afumă niciodată. E bine să ai becuri. Nici la rând la gaz nu trebuie să stai. Vreau la oraş!* [Lungu, 2011: 16]

După cum era moda acelor timpuri, Mica fuge la oraş ajutată de mătuşa Lucreţia şi unchiul Andrei, reuşeşte să se angajeze într-o uzină de construcţii metalice, se mărită cu Ţucu, primeşte şi un apartament de la stat şi o are pe Alice, care mai târziu va ajunge ingineră, tot pentru că aşa cerea moda de atunci. Emilia dă dovadă de o atitudine mai mult decât pozitivă faţă de era socialistă şi de aceea şi încercarea de rememorare melancolică şi recuperare a acelor momente, stări şi emoţii. Datorită faptului că ea privea comunismul ca pe o perioada prolifică a vieţii ei, pentru că în special femeia avea pe atunci mult mai multe şanse decât are acum, Emilia nu îşi mai găseşte locul în nouă ordine de valori. Exprimarea caracteristică omului simplu, cu mici greşeli intenţionate, alături de monologurile interioare pline de umor savuros redau perfect acele momente menţionate mai sus.
...O duc mai rău acuma ca înainte de revoluţie [Lungu, 2011: 28], răspunde Emilia atunci când Alain, ginerele din Canada, o întreabă cum a fost comunismul, răspuns care demonstrează că încă este devotată acelori vremuri, iar oricine ar încerca să ponegrească tabloul zugrăvit de ea, va fi ţinut la distanţă şi considerat drept un element negativ. Emilia ajunge la concluzia că lumea s-a schimbat, nu mai are la bază valorile cunoscute de ea, judecând chiar şi modul de viaţă al canadienilor. Lipsa deschiderii societăţii comuniste româneşti din acea perioadă faţă de tot ceea ce era nou şi străin, este demonstrată prin respingerea oricăror idei venite din occident, acest mod de gândire şi reacţie avându-şi punctul de plecare în educaţia primită în perioada socialistă.

Titlul romanului este de fapt momentul în care Emilia îşi admite propria condiţie, în urma unei discuţii cu fiica sa, Alice, care aprecia laudativ stilul de viaţă al canadienilor, iar ea realizează că încă se raportează la principiile promovate de regimul comunist: *Vai, mamă, eu ziceam că te faci, dar tu eşti mai comunistă decât credeam!* [Lungu, 2011:51] Universul realizat de Emilia Apostoae este unul propriu, al amintirilor, unul aproape perfect în care se simte în siguranţă faţă de noua lume. Când a relizat acest lucru, Emilia a recunoscut mai mult pentru ea însăşi decât pentru fiica sa: *Uite că mi-am dat arama pe faţă. Sînt o babă comunistă, dacă nu ştiai. Asta sînt.* [Lungu, 2011: 51] Baba comunistă a lui Dan Lungu reprezintă un anumit tipar de personaj feminin prin acest sentiment de revelaţie în sens invers. Pentru că este ajunsă la o vârstă considerabilă, este desconsiderată cam de toţi şi nici nu mai are un scop concret în viaţă, Emilia ajunge, împinsă de atitudinea celor din jur, să îşi facă un ţel din recuperarea şi reînvierea acelei perioade de bine şi confort pe care o ştia şi încerca să o promoveze din nou.

Antiteza dintre tânăra revoluţionară, cu vederi capitaliste şi pensionara melancolică, este cu atât mai relevantă cu cât ea este folosită ca şi tehnică narativă intenţionată, în momentul premergător alegerilor prezidenţiale, când fiica pledează pentru schimbare, iar mama pentru vechiul regim: *Uite, mamă, aşa cum vorbeşti tu din experienţa vieţii tale, aşa pot să-ţi spun şi eu din experienţa mea: eu nu am niciun singur motiv să regret comunismul. Dacă n-ar fi venit revoluţia, aş fi fost o amărâtă de ingineră într-o fabrică murdară, într-un oraş ca vai de capul lui, aş fi locuit într-o cutie de chibrituri cu vedere spre câmp sau spre cimitir...Aaa, şi aş fi avut şi butelie. Uite ce am ratat!* [Lungu, 2011: 52] Tot această antiteză amplifică şi drama interioară a Emiliei, care nu poate şi nici nu vrea să se integreze noului sistem democratic propus de reprezentanta noii generaţii şi anume chiar fiica sa, Alice.

Pe lângă o diferenţă de mentalitate generaţionistă, există şi o diferenţă de epocă şi de ritm istoric. Spre deosebire de adolescenţa mamei, care se suprapune fazei mobilizatoare şi constructive a socialismului românesc, cu nenumărate şantiere de pe care se înalţă cartiere de blocuri, uzine uriaşe, baraje, hidrocentrale şi multe altele, copilăria fiicei (care mai târziu va emigra în Canada) e prinsă într-o perioadă de recul: cu depăşiri fantasmagorice ale planului cincinal şi butaforii placate pe realitate, pentru a-l satisface pe Conducătorul paranoic. […] *Cititorii mai tineri vor*

avea, în acest punct, senzaţia că Dan Lungu fabulează, lansându-se în proiecţii parodice la graniţa absurdului. De fapt, el lucrează cu materialul regimului trecut şi în spiritul funcţionării acestuia, în anii '80. Ceea ce azi pare de un comic nebun reprezenta, ieri, realitatea însăşi. Greu de crezut? Dar de trăit?... [Sandu, 2007:10]

Aproape ca şi cetăţeanul turmentat, care căuta răspunsuri prezentului şi trecutului, fiind pierdut în dileme care nu păreau a avea vreo rezolvare, Emilia ajunge să îşi pună întrebarea dacă are sau nu dreptate, drama ei interioară devenind astfel cu atât mai puternică: *Eu ce fel de comunistă eram?Dacă aceia erau comuniştii, atunci însemna că eu vreau un comunism fără comunişti? Dar era posibil un comunism fără comunişti „din aceia"? Dacă nu, mai voiam eu comunism? Dacă numai aceia erau comuniştii, atunci nu mai voiam să fiu comunistă. Nu mai voiam să fiu, dar eram. Se poate să fii fără să vrei să fii?* [Lungu, 2011: 54-55] *Cum ai putut fi tu fericită când alţii erau nefericiţi?* [Lungu, 2011:91]

Spre sfârşitul romanului, drama şi tensiunea interioară a Emiliei atinge cote şi mai înalte, datorită discrepanţei pe care ea însăşi o constată între propriile idei şi dorinţe şi cele ale celor de o vârstă cu ea. Propunerea făcută surorii sale, Sandală şi Aureliei, fosta colegă de serviciu – de a relua legăturile cu foştii colegi în vederea redeschiderii vechiului atelier de construcţii metalice este, spre uimirea ei, respinsă în mod categoric. Emilia este şi mai consternată când află că majoritatea foştilor colegi de muncă apucaseră pe alte drumuri, ieşiseră din mediul în care ea îşi dorea nespus de mult să se întoarcă şi ajunge în cele din urmă să aibă dubii asupra credinţelor sale legate de binele, confortul şi aproape perfecţiunea acelor timpuri, după care ea încă ofta: *Simţeam cum trecutul meu începe să se schimbe. În joc intraseră piese noi, care nu se potriveau deloc, care mă obligau să iau jocul de la capăt. Alte amintiri îmi veneau în minte. Gesturi şi sentimente pe care le uitasem. Aceleaşi locuri, aceiaşi oameni, acelaşi timp, dar alte întâmplări. […] Fuseserăm cu toţii ca într-o familie şi până mai adineauri fuseserăm fericiţi. Acum…începea să se destrame. […] De când se uita sora mea la mine ca la o babă comunistă? De ce amintirile noastre erau atât de diferite?* [Lungu, 2011: 190]

Aparent un personaj simplu, Emiliei Apostoae reprezintă de fapt punctul de congruenţă a celor două regimuri, punct în care sunt ironizate punctele slabe ale comunismului românesc, prin însăşi puterea de autoanaliză a personajului principal, şi care îi conferă în acelaşi timp contur şi rezistenţă ficţională. Pe întreg parcursul romanului, personajul principal îşi rememorează viaţa, fapt care duce pe de o parte la o uşoară lipsă de dinamism a romanului, dar pe de altă parte, activează nivelul conştiinţei, care declanşează drama identitară. Stilul natural şi liber al romanului este dat de ironia fină şi umorul subtil al autorului, care organizează aducerile aminte ale personajului principal pe trei planuri narative şi anume copilăria la ţară, munca la fabrică în timpul comunismului şi viaţa de pensionar.

În romanul *Sînt o babă comunistă,* comportamentul Emiliei Apostoae este pus în antiteză cu cel al altor personaje care mai apar în roman. Povestea de viaţă a doamnei Rozalia, personajul antitetic, anticomunistă convinsă, ar putea impresiona pe oricine, aducând totodată contrabalans nostalgiei după comunism a Emiliei. Prin aşezarea în oglindă a poveştilor de viaţă a acestor două personaje, autorul adânceşte în mod voit senzaţia de disconfort şi confuzie a Emiliei. Drama plasării individuale a Emiliei faţă de ceilalţi este sporită parcă de povestirea ascultată în casa Rozaliei, poveste care însă nu reuşeşte să o determine pe baba comunistă să nu mai regrete regimul trecut. *Dragă doamnă, ăsta e comunismul meu: cel care a luat cu forţa atelierul tatii, care mi-a retezat din faşă valul de a mă face pictoriţă, care m-a lipsit de culori toată viaţa.* [Lungu, 2011: 166]Asistăm de fapt la două mari drame existenţiale: cea a Emiliei care speră încă la o revenire a regimului pierdut, şi cea a Rozaliei, care reprezintă victima regimului comunist datorită idealurilor sale diferite de cele impuse de partidul comunist.

Sentimentele de frustrare şi mai apoi de resemnare ale eroinei principale apar în momentele în care se simte încolţită de concepţiile liberale ale fiicei sale, când este impresionată de soarta nedreaptă a Rozaliei sau luată prin surprindere de idealurile total neaşteptate ale fostelor colege de muncă. Autoanaliza propriilor convingeri şi principii nu o determină însă să îşi schimbe atitudinea sau sentimentele faţă de regimul trecut, baba comunistă devenind astfel un tipar literar desprins din

realitatea contemporană: *Mulţi dintre foştii comunişti acu îs mari patroni, ce, nu ştiai? Pe unde te duci, dai peste ei. Deşi peste unul am dat unde mă aşteptam mai puţin, la mănăstire.* [Lungu, 2011: 184]

Personajele feminine din aceste două romane, şi nu numai, au devenit reprezentative pentru tipologia personajelor feminine uşor recognoscibile din perioada comunistă şi cea postcomunistă, întrunind comportamentele şi însuşirile specifice şi emblematice ale acelor vremuri. *Romanele lui Dan Lungu reconstruiesc nu atât perioada de dinainte de '89, cât sentimentul prezent al aducerii-aminte. Din două perspective, personajele sale sunt toate tributare acestei stări de perpetuă retrăire: cea din interiorul ficţiunii pe de o parte – a personajelor, şi cea de la un nivel superior, naratorial ce construieşte întreg universul ficţional, pe de altă parte. În literatura română se conturează astfel, din ce în ce mai puternic, atât tipologia nostalgicului, cât şi imaginea României comuniste ca topos literar, prin metafore şi motive specifice.*[Nica, 2013:95]

BIBLIOGRAPHY

Cernat, Paul; Manolescu, Ion; Mitchievici, Angelo; Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, vol. III, Ed. Polirom, Iaşi, 2008.
Lungu, Dan, *Raiul găinilor*, Ed. Polirom, Iaşi, 2012.
Lungu, Dan, *Sunt o babă comunistă*, Ed. Polirom, Iaşi, 2011.
Nica, Marius, *Personaje feminine şi melancolia comunistă în romanele lui Dan Lungu,* Ed. Universităţii "Petru Maior", Tg. Mureş, 2013
Sandu, Paul, *Întâlnirea cu destinul* în „România literară", nr. 10, 2007.

LOVE AND FEAR MECHANISMS DURING THE COMMUNIST PERIOD. A THEMATIC APPROACH

Georgiana Olaru
PhD Student, UMFST Târgu-Mureş

Abstract: Inlayed on the subject of disintegrated lives, embodied as if according to the principle of uncertainty, Provizorat does not register purely the events of a country under the implacable sign of totalitarianisms, but also the life stories of some characters driven by anaemia, by exhaustion. Gabriela Adameșteanu captures a universe of degradation and decomposition, in which relations end inevitably and in which the themes of lack of communication and absence of love become highlighted. The novel follows (and illustrates) the manner in which a love story is constructed and afterwards demolished. Love as depicted in Provizorat is a caryopsis, haunted by alteration inevitably. One can detect in Provizorat a massive accent on fear, which is always translated through suspicion and fear of betrayal. The characters in this novel are people who hit the bottom end, inside whom fright crawls and who always hide something instinctually due to the constant pressure under which they live.The thematic (and idea-related) scale of the novel is structured on this logic of the doublet (the disintegration of love and dehumanizing of the individual by means of an alienating history). Surely within this major themes others will be articulates (such as the theme of the file, of the temporality, of an undesired pregnancy), themes which we will discuss at least tangentially. Through the problems it suggests, Provizorat creates a crepuscular ambiance in which the monotonous scenes grasp infernal dimensions at times.

Keywords: (de)construction of love, communist period, (lack of) communication

Lucrarea de față explorează palierele tematice prezente în romanul *Provizorat*. Înglobând teorii referitoare la fizionomia personajului (Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*), concepte referitoare la dimensiunea ontologică (Karl Jaspers) și teorii legate de universul tematic (Mario Vargas Llosa), am sesizat că oscilarea, alternarea între orizontul ființei și cel istoric și social pare să fie nota fundamentală a scriiturii Gabrielei Adameșteanu. În aceste condiții, mi-am propus să demonstrez că grila tematică (și ideatică) a romanului se structurează pe o logică a dubletului: destrămarea iubirii și dezumanizarea individului prin intermediul unei istorii alienante. Cu alte cuvinte, autonomia personajelor este mult diminuată de ,,ermetismul" generat de doctrinele extremiste, iar destinele lor se cristalizează în jurul următoarelor *teme*: nivelarea, uniformizarea, dezumanizarea. Devastate de o *istorie* agresivă (care devine laitmotiv) personajele din *Provizorat* se risipesc, fiind surprinse, de cele mai multe ori, într-o stare de insatisfacție. Ele sunt ancorate într-o realitate zilnică, măruntă și verosimilă, dar incredibil de apăsătoare. Putem spune, astfel, dimpreună cu Salvatore Battaglia că *personajul* „e un martor care integrează necontenit realitatea înăuntrul conștiinței sale"[1].

Fără să aibă pretenții de exhaustivitate, lucrarea de față își propune să argumenteze că, în *Provizorat,* cadrul politic, destabilizator, care violentează individul, interferează mereu cu cel intim și se mulează pe psihismul unor personaje cu fisuri interioare vizibile. O lume, deci, în care și puținele sentimente de tandrețe care se ivesc, sunt rapid înăbușite. Dacă istoria este ostilă, nici iubirea nu este cum ar trebui să fie. Iubirea este la fel de evanescentă ca așteptările personajelor, care puse în fața unei întrebări majore, nu ar putea să specifice cu exactitate de *ce* anume au nevoie, emblema lor fiind căutarea.

Provizorat este o carte cu accente istorice pronunțate, care are la bază ,,memoria detaliului istoric"[2]. E esențial să spunem că indiferent de modul în care a fost receptat acest roman, există o

[1]Salvatore Bataglia, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1976, p. 29.
[2] Dana Filaropol, *Provizorat-romanul generatiei norocoase*, în *Tribuna*, nr. 198, 1-15 decembrie, 2010, p. 4.

părere împărtășită de întreaga exegeză literară. Vom vedea, așadar, că nucleul epic se configurează în jurul unui omniprezent frison istoric, iar textul se alimentează din marile voci ale Istoriei, dar nu oricum, ci cu scop, având ca obiectiv „recuperarea trecutului traumatic."[3] În *Provizorat*, imaginile din trecut se cristalizează în jurul unei frici bolnăvicioase, iar emoția violentă le modifică personajelor structura și sensibilitatea. Cum fiecare angoasă are un corespondent istoric, se instaurează o literatură comemorativă, căreia nu îi revine doar rolul de a redobândi un trecut, ci și de a-l exorciza. În termenii Adinei Dinițoiu, literatura este chemată să „efectueze doliul"[4].

Pe lângă această dimensiune istorică, acceptată, cum am spus, în unanimitate, comentatorii operei Gabrielei Adamesteanu subliniază componenta relațiilor disforice și totodată disfuncționale, raportându-se la *Provizorat* ca la un „roman al vieților de cuplu dizarmonice care-și caută, în zadar, împlinirea"[5] „un roman al intimității amenințate și al evaziunii sentimentale imposibile"[6].

TOTALITARISMELE ȘI DEZUMANIZAREA INDIVIDULUI

Totalitarismele se hrănesc din dorința de a-i conferi omului o alură unidimensională, care vine, sigur, la pachet cu o frigiditate și cu o închistare nocive. Iar în cazul de față, aceste doctrine care devin destructurante pentru fizionomia individului vin una în continuarea celeilalte. Pentru că *Provizorat* nu este doar o carte despre comunism, ci și o carte despre fascism sau, în termenii lui Andrei Bodiu „legionarismul este văzut ca o formă de nebunie care a întâlnit o altă formă de nebunie, comunismul, rezultatul fiind totalmente alienant pentru societate."[7] În *Provizorat*, tragismul este sugerat de suprimarea posibilității de a acționa conform propriei dorințe.

E reperabilă în *Provizorat*, o concentrare masivă pe frică, dublată de o ambianță astenică, dezolantă. În mod evident, această degringoladă nu apare *ex nihilo*. Dar ce crește această stare adâncă de neliniște? Tocmai acest *homo homini lupus*, acest război al tuturor împotriva tuturor, spaima generată de aproapele tău, care e mereu tradusă prin suspiciunea, prin teama de a fi trădat: „Prietenul cel mai bun te toarnă la securitate".

De asemenea, am încercat să corelăm biografia cu opera, iar apelul la *Anii romantici*, cartea sa de memorii, a facilitat înțelegerea fenomenului. Gabriela Adameșteanu s-a format, după cum ea însăși menționa, în ambianța sumbră a comunismului: „În climatul acesta, terorizat, depresiv, pesimist, m-am format".[8] Tot acest cadru ostil, care abundă în tulburări, angoase și chiar în șocuri emoționale va fi transcris, astfel, în registrul textului. Am sesizat că există un fel de „nucleu intim"[9] (în nota desemnată de Llosa) al operei Gabrielei Adameșteanu, care se traduce printr-o obsesie a istoriei.

Cu vădite aluzii la fotografia supradimensionată a tovarășului, la marxism-leninism („Încă și acum, Lenin este mai viu decât în timpul vieții"[10]), la dosarele de note informative, dar și la diverse figuri politice : Maurer, Corneliu Zelea Codreanu, textul devine un fel de șotron a la Julio Cortzar, un șotron prin intermediul căruia ești trimis de la un eveniment istoric la altul. E surprinzător, însă, cum aceste trimiteri nu dezorientează cititorul, ci, dimpotrivă, au rolul de a galvaniza, de a însufleți lectura, fapt remarcat de către Paul Cernat: „Multiplu ramificată, cartea avansează prin rapide succesiuni de cadre și panouri istorice. Fragmentarismul ei nu e însă menit să pulverizeze lectura, ci să o dinamizeze."[11] În *Provizorat (*ca și în celelalte opere, dar mai ales, ca și în *Dimineață pierdută*), evenimentele eterogene sunt gestionate atât de bine încât dau impresia unui panoptic.

---

[3]Adina Dinițoiu, *Recuperarea trecutului traumatic în Provizorat de Gabriela Adameșteanu și Cartea șoaptelor de Varujan Vosganian*, în *Transilvania*, nr. 8, 2015, p. 50.
[4]*Ibidem.*
[5] Paul Cernat, *Intimitatea în deriva Istoriei*în *Revista 22*, 10 august, 2010.
[6]*Ibidem.*
[7] Andrei Bodiu, *art. cit.*
[8]Gabriela Adameșteanu,*Anii romantici*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 37.
[9]Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, traducere din spaniolă de Mihai Cantuniari, Editura Humanitas, București, 2010, p. 18
[10] Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 37.
[11] Paul Cernat, *art. cit.*

O altă temă care se circumscrie în sfera dezumanizării individului este *tema dosarului ca emblemă a trecutului*.Într-o carte care radiografiază „derapajele" lumii contemporane, Horia-Roman Patapievici sublinia: „e prea multă istorie adunată în spatele nostru"[12]. Această afirmație pare simptomatică pentru lumea din *Provizorat*, fiindcă soarta celui cu trecut încărcat e pecetluită. Sustragerea de sub influența trecutului pare a fi scopul protagoniștilor din *Provizorat*, iar în acest sens este elocventă observația pe care o face Andrei Bodiu: „Personajele din *Provizorat* sunt într-o fugă continuă, uneori inconștientă, de propriul trecut"[13].

Nicio analiză a operei Gabrielei Adameștieanu, indiferent de ce natură ar fi aceasta nu ar putea fi posibilă fără sondarea dimensiunii temporale. Autorul *Experienței revelatoare* considera că tema timpului ocupă o poziție centrală în economia romanelor Gabrielei Adameștieanu: ,,Categoria timpului reprezintă matricea constitutivă a scrisului Gabrielei Adameștieanu și nu numai elementul său referențial, dar însăși tipologia personajului și chiar procedeele de compunere, temele și motivele sale vor fi subordonate viziunii asupra acestei instanțe fondatoare. Cam totul, iar personajul mai cu seamă, există aici prin timp și ca o funcție a timpului."[14]

Dar timpul din *Provizorat* nu este, cum se știe, doar timpul de acum, ci și timpul de *atunci*. Iar timpul de acum este, în mod evident, cel în care reușita este direct proporțională cu ,,zestrea genetică" (depinde de cât de ,,curat" e dosarul).

Agasate, ba chiar terorizate de difuzarea culpabilității prin intermediul dosarelor, personajele încearcă, dar nu se pot desprinde de trecutul compromițător în care sunt înfășurate ca într-un giulgiu. Despre ubicuitatea acestei teme, dar și despre răspândirea unei vinovății ancestrale vorbește Șerban Axinte în monografia dedicată autoarei:,,trecutul legionar al familiei Branea face ca prezentul să fie un dosar deschis, nu atât pentru Letiția, cât și pentru soțul ei, Petru Arcan."[15]. Dar dosarul nu este doar o obsesie, el este și o traumă. Aproape toate temerile personajelor se cristalizează în jurul acestui dosar din pricina căruia fiecare zi devine o luptă, un mare *nu*, o interdicție sau un obstacol.

Toate acestea ne indică că avem de-a face cu un soi de univers distorsionat, în care dosarul imaculat ocupă o pondere mai mare decât performanța. În atari condiții, acesta nu este un element inofensiv, ci o sursă de teroare, sursă ce dă naștere la o stare continuă de panică. Starea de alertă este generată de gândul că ,,oricând s-ar putea întâmpla *ceva*"[16]. Frica e construită din gesturi mărunte, din aproape în aproape, prin acumulare, iar personajele par total inhibate în relațiile cu ceilalți. ,,Mai încet, mai încet, vecinii" este fraza care caracterizează cel mai bine atmosfera, aceasta devenind repetitivă.

PROVIZORATUL AFECTIV SAU (DE)CONSTRUCȚIA UNEI IUBIRI

Nu mai e niciun secret că ideatica romanului *Provizorat* se cristalizează în jurul construcției și (de)construcției unui sentiment, autoarea reușind să creeze, cu cuvintele Sandei Cordoș, ,,biografia unui sentiment"[17]. Nu iubirea inepuizabilă este explorată aici, ci, dimpotrivă, cea care erodează, nu doar sub impulsul contextului nefavorabil, dar mai cu seamă din cauza faptului că partenerii nu se pot armoniza, fiind incapabili de a-și exprima sentimentele și indisponibili, labili din punct de vedere emoțional.

Inițial relația dintre Letiția și Sorin este alimentată de acea exaltare, dublată de jovialitatea și avântul erotic specifice oricărui început. Dragostea este, în acest caz, un *exercițiu de libertate*, fiindcă sfidează convențiile sociale, normele. Entuziasmul dus la paroxism o determină pe Letiția să fie nerăbdătoare, să fie „un ghem de neliniște electrică" și să-și trăiască existența de la o întâlnirea la alta. Nu doar starea de spirit a Letiției, care e oscilantă, în funcție de atenția pe care o primește de

[12] Horia-Roman Patapievici, *Omul recent, O critică a modernității din perspectiva întrebării ,,Ce se pierde când ceva se câștigă?"*, ediția a V-a, Humanitas, București, 2008.
[13] Andrei Bodiu, *art. cit.*
[14] Virgil Podoabă, *Gabriela Adameștieanu: Experiența negativă a timpului*în *Calende*, 2001, p. 60.
[15]Șerban Axinte, *op.cit,* p. 73.
[16] Bogdan Crețu, *art. cit.*
[17] Sanda Cordoș, *op.cit.*,p. 185.

la Sorin, ci fiecare acţiune a eroinei e ghidată de un impuls, de un factor psihologic şi anume de permanenţa dorinţă de a trăi în preajma lui Sorin. Aş recurge aici la o analogie cu felul în care e proiectată iubirea la Kundera. Este aceeaşi situaţie de iubire supradimensionată şi totodată supralicitată, de obsesie care trebuie consumată în intimitate, Sorin devenind acea fiinţă celestă „care ştie totul şi vede totul".

Farmecul nu îl are neapărat Sorin, el este dospit de mintea Letiţiei, şi creşte, când i se acordă atenţie, asemenea unei plante. Gândurile Letiţiei se întorc, cu fidelitatea unui automatism, în mod incontrolabil, la el. Sorin Olaru pătrunde în toate colţurile minţii ei, fără ca Letiţia să mai aibă vreun control. Acasă, în intimitate, va putea să se bucure cu asiduitate de chipul lui şi să (re)facă tot scenariul erotic, sedusă fiind de această „îngemănare". Sorin Olaru devine obiectul fanteziei\reveriei Letiţiei, iar iubirea lor excepţională, confidenţială contrazice întreaga dinamică a existenţei ei. Este o formă de erotism care îşi face cunoscută nebunia prin viziunea utopică: „ce nebunie să plec din camera plină de fum şi de aplauze, de lângă ceilalţi". Fiind dependentă emoţional de Sorin, Letiţia nu devine doar vulnerabilă, ci de-a dreptul fragilă când Sorin nu reacţionează: „nu mă lăsa aici, strig, nu vezi că sunt eu, cea pe care de ani de zile o ţii în braţe, goală, în camera împrumutată?"[18].

Stării de euforie îi urmează o atitudine aşezată, potolită. Până şi iubirea care nu se circumscrie spaţiului conjugal este, în mod paradoxal, domesticită. Ea nu mai e flacără exacerbată, ci un fel de înrudire prin trăirea unor experienţe comune: „relaţia noastră nu mai este boală, neliniştile s-au epuizat", va scrie Letiţia în caiet. Dosarul are o pondere semnificativă în acest sens, fiindcă el are rolul de a-i situa pe cei doi protagonişti într-o zonă comună, într-un soi de confrerie. : „firea lui Sorin trebuie să fi fost deformată în copilărie, ca picioarele chinezoaicelor, bandajate de mici, de asta este el atât de secretos, se gândeşte, înduioşată, Letiţia. Pentru că şi ea are, de când se ştie, obsesia *dosarului prost,* îl simte apropiat şi are tendinţa să îl ocrotească."[19] Acest dosar„neprielnic" generează şi amplifică frici, dar are, în acelaşi timp, şi această componentă de apropiere, de a face ca două conştiinţe care converg prin natura lor (prin experienţe comune, prin afinităţi) să se întâlnească, în cele din urmă. Dosarul pătat pe care îl împart devine pentru ei un punct de intersecţie. Avem de-a face, în acest caz, cu coincidenţa experienţelor de viaţă.

În fine, la sfârşit, protagonista devine circumspectă, arătându-ne faţeta dezagregantă, dizolvantă a relaţiei: „Nu mai văd pentru noi altceva logic decât sfârşitul"[20], va nota Letiţia în acelaşi caiet. E detectabilă, în gândirea eroinei, şi o notă de paranoia, de fatalism afectiv, iar atitudinea aceasta o va determina să se întrebe: „Nu cumva relaţiile ei eşuează pentru că bărbatul vieţii ei a rămas profesorul provincial care i-a transmis utopia unei vieţi corecte şi gustul pierzaniei?"[21]

Sanda Cordoş a intuit cu exactitate, structura imanentă a Letiţiei, bovarismul ei. De fapt, bovarică fiind, Letiţia trăieşte cu speranţa unei schimbări. Dacă în *Drumul egal al fiecărei zile*, eroina tânjea după universitarul Petru Arcan, în *Provizorat* vedem cum relaţia cu Petru Arcan se degradează, atenţia ei îndreptându-se spre colegul de serviciu Sorin Olaru. În relaţia cu Sorin are preponderenţă acea stare care se defineşte prin mişcări ocazionale şi spontane („Totul poartă încă semnul improvizaţiei"). E aici un climat afectiv tranzitoriu, intermediar, în care nu există certitudine, nu există mâine, nu există viitor. E detectabilă, de asemenea, aproape în fiecare structură a textului, o „profeţie" care anunţă sfârşitul poveştii de dragoste, drept care traseul care urmează să fie parcurs e unul de la simbioză\convieţuire la „singurătate în doi"[22].

Vieţile lor nu sunt amorţite doar de înăbuşirea, de sufocarea în obişnuinţă, de Clădire sau de acel sentiment obositor că ar fi veşnic urmăriţi, ci şi de inabilitatea de a se cunoaşte cu adevărat. Avizi de dragoste, ei nu reuşesc, totuşi, să ajungă unii la alţii, iar deziluzia este cu atât mai mare cu cât, dacă rama istorică şi socială nu le este favorabilă, nici iubirea (care este, cum s-a văzut,

[18]Gabriela Adameşteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 73.
[19]*Ibidem.*
[20]*Ibidem*, p. 396.
[21]*Ibid*. p. 398.
[22]Şerban Axinte, *op. cit*., p. 72.

superficială) nu reușește să le umple golurile. Așa se explică, cred, energia lor vitală scăzută. Aceasta este lumea deprimantă și dureros de reală pe care o proiectează Gabriela Adameșteanu, cea a *provizoratului afectiv,* în care din iubirile mari rămân, în cele din urmă, doar palide reminiscențe. Doris Mironescu pătrunde cu extremă finețe esența problemelor, observând că întregul discurs stă sub auspiciile acestui provizorat, trădat, desigur, de opțiunea lexicală, dar și de atmosferă: ,,Marea emblemă sub care se plasează acest roman, provizoratul, nu este doar cel al carierelor și al familiilor amenințate de petele de la dosar, ci și al sentimentelor, adesea mistificate, întotdeauna trădate, dacă nu de către amantul nerecunoscător, atunci cu siguranță de către însăși eroina, excedată de minciuna pe care o trăiește. Nu numai politica face lucrurile provizorii, obligându-i pe oamenii simpli să se refugieze în lumea măruntă a familiei sau sentimentelor, căci provizorii sunt și familia, și sentimentele, și asta nu doar acum, ci dintotdeauna."[23]

Relațiile din *Provizorat* sunt (pseudo)iubiri care iau forma unor aparențe înșelătoare. Nici Letiția, nici Sorin Olaru, care se mișcă în viață cu instinctul ,,micului avantaj", nu reușesc să trăiască în adevăr. Din punct de vedere emoțional, protagoniștii Gabrielei Adameșteanu disimulează, nu sunt sinceri până la capăt nici față de ei înșiși, nici față de partener. Ei doar pozează, mimează, devin farsori în relațiile în care sunt (mai mult sau mai puțin) implicați. Legăturile par lipsite de cele mai firești sentimente, fiind nu doar tocite, ci și invadate de o oarecere răceală. Ei nu se văd și nu se aud, sunt într-o stare de pasivitate care îi poziționează într-un spațiu al invizibilului, al inaudibilului și al afaziei (,,o relație de muți").

Știm deja că orice relație care dăinuie este întreținută prin conversație. Nu există comuniune în absența comunicării. În acest sens, comunicarea este *punerea în legătură* a două entități, substanța omului fiind însăși comunicabilitatea. Prin comunicare, remarca Jaspers, omul ajunge la un soi de conștiință a siguranței (în sine și în celălalt) și la serenitate: ,,Certitudinea ființei autentice se dobândește doar în acea comunicare în care se înfruntă fără rezerve, întru comuniune, libertatea cu libertatea. Abia în cadrul comunicării se realizează pe deplin orice adevăr; doar aici mă simt eu însumi, nu trăiesc factic, ci în mod plenar. Abia prin comunicare este atins scopul filosofiei, scop ce dă sens tuturor celorlalte scopuri: perceperea ființei, iluminarea din iubire, dobândirea seninătății." [24] Or, în opera Gabrielei Adameșteanu, tocmai comunicarea lipsește.

Letiția nu l-a iubit pe Sorin, a iubit un vis, o himeră, iar această dimensiune ,,falsificatoare" a iubirii va fi pe deplin conștientizată și asumată după ce relația va ajunge în *punctul terminus*: ,,Letiția este conștientă că, înainte să-i reproșeze ceva lui Sorin, va trebui să-și reproșeze ei că a investit în el toată încrederea pe care un om o pune într-altul, ca să poată trăi, deși avea destule semnale că ar trebui să-și retragă investiția."[25] Autoamăgirea se termină, așadar, cu o succesiune de dezamăgiri care o duc pe protagonistă la disperare.

Aș fi tentată să spun că, dincolo de miza tematică evidentă (Gabriela Adameșteanu ilustrează foarte bine o poveste de dragoste în vremea comunismului), autoarea ne arată mecanismul sfâșietor prin care se distruge o relație, modul în care se poate pierde afecțiunea, încrederea și simpatia în cuplu, pe fondul unei realități banale, dar mai ales, pe fondul unor anomalii și traumatisme afective. În aceste condiții, *Provizorat* nu este doar un roman, este o lecție incredibilă de viață, care ne spune că oricât am fugi, nu putem fugi de noi și de adevărul nostru, iar adevărul Letiției, tulburător, este acesta: într-o lume care are, cum am văzut, slăbiciunile ei și în care provizoratul ocupă o poziție dominantă, nici iubirea nu poate fi de cursă lungă.

,,Zonele" feminine sunt configurate în jurul *temei sarcinii nedorite*, prin intermediul căreia este reliefată frica femeii de a rămâne însărcinată, într-o perioadă în care funcționa politica pronatalistă și în care avortul putea avea repercusiuni grave. În acest stadiu, starea care predomină este cea de culpabilitate, fiindcă Letiția nu se poate scutura de vină.

---

[23] Doris Mironescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de politică*în *Suplimentul de cultură*, nr. 288, 30 octombrie, 2010.

[24]Karl Jaspers, *Texte filosofice*, prefață de Dumitru Ghișe, George Purdea, selecția textelor de Bruno Wurtz, George Purdea, traducere din limba germană de George Purdea, Editura Politică, București, 1986, p. 14.

[25] Gabriela Adameșteanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 434.

O altă temă recurentă, dar care a fost, în mod surprinzător, aproape întotdeauna trecută cu vederea, este, așadar, cea a ,,spaimei de o sarcină nedorită și cea a avortului (ilegal).“[26] Nevoia de dragoste o va arunca pe Letiția în brațele colegului de „suferință” Sorin Olaru, dar toate momentele de tandrețe vor fi până la urmă infestate, contaminate de frică. Fiecare contact, fiecare apropiere de mult râvnitul Sorin, se va transforma într-un *memento*, într-o voce de fundal care îi va spune Letiției că s-ar putea să rămână însărcinată, iar aici, aluziile la interzicerea avortului sunt evidente. Și aici se poate remarca o unitate tematică (tema fiind prezentă, după cum observa Iulia Popovici[27] și în nuvela *Scurtă internare*).

Chiar dacă relația dintre Letiția și Sorin este una atipică, o relație de tip ,,escapadă”, partenerii rămân reținuți, închistați în gesturi din cauza fricii, blocați în dureri, țintuiți într-o zonă gri, fiindcă nu se pot bucura întru totul. De aceea simțim că iubirea plonjează uneori în obscuritate și lipsă de strălucire: „E dificil să menții dragostea la cote înalte în condițiile în care sporul natural al populației este politică de stat, iar o sarcină nedorită și întreruptă artizanal poate însemna moartea. Romanul se încheie în momentul în care Letiția e pe cale să afle dacă a rămas însărcinată și trebuie să facă sau nu avort.”[28]

Tema iubirii este proiectată pe o supremație a provizoratului, dezvăluindu-ne că eroina lipsită de cerebralitate *trebuie să trăiască* cu intensitate, adică să *simtă* deopotrivă vraja și ,,otrava” sentimentului de dragoste. Febrilitatea și pasionalitatea se sting, însă, sub impulsul acestei infuzii de provizorat, iar iubirea din *Provizorat* parcurge traseul de la încredere, la suspiciune și mefiență, momentul tragic (cel al conștientizării) fiind marcat de un șir de dezamăgiri.

CONCLUZII

Insuficiența afectivă ,,aplicată” pe un ,,cotidian agresiv”[29] care abundă în restricții dă naștere acelei atmosfere de sinucidere[30] despre care vorbea Andrei Bodiu. Perdanți fără a fi început lupta, protagoniștii învață să trăiască cu o frică viscerală, resimțită până în măduva oaselor. Doar o utopică iubire i-ar scoate din nămolul în care sunt înglodați, dar această iubire la care tânjesc, s-a văzut, nu corespunde așteptărilor. În *Provizorat*, nu numai că iubirea nu atinge punctul culminant, dar vedem că personajele nu pot fi sprijin unul pentru celălalt, nici nu găsesc aprobare în ochii celuilalt. Le lipsește sentimentul conexiunii, dovedindu-se neglijenți și insensibili în relațiile lor.

Grefat, așadar, pe subiectul unor existențe dezarticulate, alcătuite parcă după principiul incertitudinii, *Provizorat* nu înregistrează doar evenimentele unei țări situate sub semnul Răului[31], ci ilustrează poveștile de viață ale unor personaje cuprinse de anemie, de stări de epuizare. Gabriela Adameșteanu fotografiază un univers al degradării și al destrămării, în care relațiile își găsesc, în mod inevitabil, sfârșitul și în care tema incomunicării și cea a absenței iubirii devin marcante. Așadar, prin problemele pe care le tematizează, *Provizorat* redă o ambianță crepusculară în care scenele monotone capătă adesea dimensiuni infernale. Personajele sunt niște oameni căzuți la pământ în interiorul cărora mișună spaima. Mai mult, ele (i.e. personajele) ascund întotdeauna ceva din instinct. Roman cu o puternică coloratură istorică (frescă socială, cum a fost numit), *Provizorat* prezintă destinele unor personaje casabile, gracile, situându-le sub un soi de lupă a memoriei.

Atmosfera escatologică, isteria și convulsiile de care vorbeam anterior au drept cauză subminarea individului de totalitarisme. Copleșite de povara dosarului, fiind nevoite să fie mereu atente cu cine se întovărășesc pentru că mereu există riscul unei osmoze a vinovăției, personajele Gabrielei Adameșteanu sunt surprinse aproape mereu în starea de (auto)apărare.

---

[26] Iulia Popovici, *Provizoratul relecturii*în *Observator cultural*, nr. 545, 8 octombrie 2010.
[27] *Ibidem.*
[28] Doris Mironescu, *art. cit.*
[29] Sanda Cordos, *op. cit.*, p. 180.
[30] Andrei Bodiu, *art. cit.*
[31] Bianca Burta Cernat în postfața la *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010.

În această lume, a absurdului existențial, în care personajele par uneori să nu-și mai găsească resursele necesare (supra)vieţuirii, în care fiecare zi devine o confruntare cu sistemul, e suficient un factor declanșator (cum ar fi căldura excesivă) pentru activarea stării de mizerabilism sau de aversiune: „îl dezgustă trupurile umede, urmele de transpirație care rămân pe scaunele de plastic din tramvaie, aerul irespirabil, asfaltul muiat.”[32] Un fel de greață sartriană îl apucă pe Sorin la venirea verii.

Dincolo de pasajele cu ușoare ecouri aforistice, câteva dintre ele fiind chiar notabile, redând considerații despre viață și despre individ, care este văzut, în termenii lui Noica, ca o colecție de și-uri, („Dar ce este de înțeles în viața noastră sau în viața celorlalți? Nimic. Suntem făcuți din gesturi, fapte, impulsuri care se contrazic unul pe altul”) și de corelația dintre istorie și planul afectiv (prezentă și în celelalte opere), *Provizorat* este o creație singulară în universul romanesc al Gabrielei Adameștieanu prin această infuzie de temporar, prin faptul că totul este pus sub zodia efemerului, întrebarea Letiției fiind elocventă în acest sens: „De ce țin atât de puțin toate astea?”[33].

Gabriela Gheorgișor punctează foarte bine cele două dimensiuni pregnante ale romanului: iubirea și trecutul istoric: „*Provizorat* nu este doar o tulburătoare poveste de dragoste, ci și o frescă social-politică a lumii românești sub comunism, amplă cronică istorică a turbulențelor veacului al XX-lea (mișcarea legionară și dictatura lui Antonescu, epoca stahanovistă a lui Gheorghiu-Dej, etapele ceaușismului), țesută atât din firele *„dosarelor de existență* ale puzderiei de personaje, cât și din raccourci-urile naratorului omniscient”[34]. Păstrând această sintagmă a Gabrielei Gheorghișor, am putea spune, în alți termeni, că *Provizorat* nu este doar o radiografie a unui *love story*, ci și un fel de simfonie a unui trecut împânzit de spaimele totalitarismelor. Doar privind romanul în acest mod, adică reunind cele două perspective, putem să îi creionăm coerența și integralitatea.

BIBLIOGRAPHY

I. BIBLIOGRAFIA OPEREI

1. Adameștieanu, Gabriela, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010

II. BIBLIOGRAFIA CRITICĂ

1. Axinte, Șerban. Gabriela Adameștieanu. *Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Tracus Arte, București, 2015
2. Cordoș, Sanda. *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, Editura Cartea Românească, București, 2012
3. Gheorghișor, Gabriela. *Monograme. Configurări ale prozei românești contemporane*, Editura Aius, Craiova, 2012

III. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SECUNDARĂ

1. Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1976
2. Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, prefață de Dumitru Ghișe, George Purdea, selecția textelor de Bruno Wurtz, George Purdea, traducere din limba germană de George Purdea, Editura Politică, București, 1987
3. Llosa, Mario Vargas, *Scrisori către un tânăr romancier*, traducere din spaniolă de Mihai Cantuniari, Editura Humanitas, București, 2010
4. Patapievici, Horia-Roman, *Omul recent, O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde când ceva se câștigă?”*

IV. PERIODICE

[32] *Ibidem*, p. 57.
[33] Gabriela Adameștieanu, *Provizorat*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 10.
[34] Gabriela Gheorgișor, *op. cit.* , p. 49.

1. Bodiu, Andrei, *Perspective epice asupra legionarismului*în *România literară*, nr. 4, 2011
2. Cernat, Paul, *Intimitatea în deriva Istoriei*în *Revista 22*, 10 august, 2010
3. Crețu, Bogdan, *Provizoratul permanent*în *Observator cultural*, nr. 545, 8 octombrie, 2010
4. Dinițoiu, Adina, *Recuperarea trecutului traumatic în Provizorat de Gabriela Adameșteanu și Cartea șoaptelor de Varujan Vosganian*, în *Transilvania*, nr. 8, 2015
5. Filaropol, Dana, *Provizorat-romanul generatiei norocoase*, în *Tribuna*, nr. 198, 1-15 decembrie, 2010
6. Mironescu, Doris, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de politică*în *Suplimentul de cultură*, nr. 288, 30 octombrie, 2010
7. Podoabă, Virgil, *Gabriela Adameşteanu: Experiența negativă a timpului*în *Calende*, 2001
8. Popovici, Iulia, *Provizoratul relecturii* în *Observator cultural*, nr. 545, 8 octombrie, 2010

PREMARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheş)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" Alba Iulia

Abstract: Marriage is a complex whole of traditional rituals and practyices that do not strictly relate to the specific event, but also presents a prenuptial phase and a phase aiming to integrate the future spouses in the community according to their new social status. Therefore, the preparation of the wedding starts with the selection of the pairs of future spouses, a stage where, very often, the entire community is involved.
Our paper aims to bring to depict aspects related to the premarital practices in Vidra, where, due to the difficult life from Apuseni Mountains, the couples were formed in order to survive. The young people were instructed for the household duties, for an independent, many times isolated, life and for easily passing from one status to another. Based on these considerations, without presenting a festive or even a religious ceremonial, the premarital practices often took place in a restricted circle. Although considered only as a pledge between the future spouses, the exchanges between them, occasioned by the premarital practices, had a symbolic character.

Keywords: Vidra; Apuseni Mountains; premarital practices; matchmaking; engagement.

1. Câteva informații generale despre satul Vidra

Satul Vidra se găsește pe Valea Arieșului Mic și aparține comunei cu același nume, care cuprinde sate mari, compacte, cu casele zidite pe terase ori la poalele versanților. Comuna Vidra este află la extremitatea nord-vestică a județului Alba, în inima „**Țării Moților"**, satele și cătunele sale întinzându-în bazinul inferior al Arieșului Mic, aproape de centrul grupei centrale a Munților Apuseni

Numele de Vidra vine de la denumirea întregii depresiuni „**Tara Vidrelor"**, datorită faptului că aici au trăit și încă mai trăiesc vidre, animale carnivore subacvatice, numite în latină *lutra vulgaris*. Comuna Vidra a fost locuită încă de pe vremea geto-dacilor și a romanilor care exploatau aur din Munții Apuseni.

Cercetări în zona geografică la care vom face referință în lucrarea noastră a făcut și Florea Florescu, care vorbește despre moții din Vidra ca fiind „negustori și meșteșugari ambulanți", care s-au ocupat de prelucrarea lemnului și exploatarea aurului. În cartea sa, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*[1], acesta scrie și despre manifestările economice și culturale din această regiune. Lucrarea conține și numeroase informații despre sat, în general, de exemplu tipul de sat, hotarul, casa, dependințele, apele etc. Florea Florescu și-a propus să studieze „cu o metodă de extremă meticulozitate, viața economică din satul Vidra, sub aspectul ei caracteristic, care a atras atenția multora: *meșteșugul și negoțul ambulant și consecințele ce decurg de aici*. Evident că de aici încolo, urmează extinderea cercetărilor asupra întregii regiuni a Țării Moților, asupra tuturor formelor de manifestare economică"[2].

Casele vechi din Vidra erau construite după modelul tipic moțesc, construit în pantă, cu două sau „cu 4 planuri în acoperiș", și care încearcă să domine natura. Planurile înclinate ale terenului nu erau o problemă, ba erau căutate și folosite în locul unui zid, precum și pentru construirea „pivnițelor", de fapt niște camere mari folosite în diverse scopuri. Cercetătorul Florescu ne spune că a întâlnit în aceste încăperi marfă depozitată, uneori acolo se află atelierul, se țin scule, „la Onuț găsești o sobă de gătit, /…/ iată-l pe nu știu care Lodoabă că-și ține porcii în ea, iată pe

[1] Florea Florescu, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*, București, Tiparele SAR Cartea Românească, 1942
[2] *Ibidem*. p. 87

cutare ce ține: cada cu varză, vaca și purceaua. Prin urmare, terenul a cauzat în Vidra creiarea unor încăperi accesorii, cărora li se dă diverse întrebuințări, dela cele mai practice și utile, până la cele mai contestabile din punct de vedere igienic”[3]. Casele au zidurile înalte chiar și când sunt construite pe teren plat, „cu trepte de piatră sau de scânduri, peste care se lasă un balcon”[4]. De asemenea datorită condițiilor climaterice vitrege, ploi multe, vânturi puternice și zăpezile mari, i-au determinat pe locuitori să își căptușească pereții caselor cu șindrilă și se mai văd „doar ferestrele zâmbitoare ce scapă de sub îndrăsneala lor, ca de sub o geană”[5]. Acoperișul este lucrat din șiță sau din paie, așezate într-un strat foarte gros. „Sus sunt prinse de niște pari, ce ating un metru, cărora li se lasă un fel de măciucă, spre a împiedica apa ce s-ar scurge la rădăcina lor. De fapt, nu atât casele ci mai ales șoproanele se acoperă cu paie”. Deși paiele țin mai multă căldură, treptat s-a renunțat la ele, din cauză că se găseau mai greu.

O casă specifică din zona Vidrei avea o singură odaie de locuit și o cămară, două camere care nu comunică între ele, situate la același nivel, întotdeauna, privite din față, cămara fiind în dreapta. Bucătăria era construită separat, și folosită pe timpul verii, iar cuptorul, „un accesoriu de căpetenie”, avea o construcție „cu totul specifică, practică și interesantă”[6]. Avea o formă rotundă, era protejat de o construcție de lemn, avea, în general, „un fundament de piatră sau de bârne; se află la 1-$1_{1/2}$m. deasupra pământului. Dedesubt – lucru foarte curios – nu rareori găsești, între zidul de piatră și podul cuptorului… porcii, așezați, după cum e ușor de bănuit, la căldură…”[7]. O altă anexă importantă este șoprul-grajd, construit foarte înalt, ca și casa, cu grinzi și porți masive, încheiate cu multă măiestrie, prinse dibaci în cuie de lemn. Aceste încăperi sunt podite și deseori împărțite în două compartimente, unul pentru vite și celălalt pentru depozitarea nutrețului.

2. Căsătoria și riturile ei în zona Vidra

Căsătoria și întemeierea unei familii este cea mai importantă schimbare de categorie socială, „deoarece antrenează pentru cel puțin unul din soți o schimbare a familiei, /…/ a satului, /…/; uneori, proaspăt căsătoriții vor locui într-o casă nouă. Schimbarea de domiciliu este marcată prin ceremonii, riturile de separare jucând în acest caz un rol esențial în respectiva trecere materială”[8], ne spune Van Gennep.

Pe de altă parte, datorită faptului că o căsătorie este planificată și așteptată, în comparație cu nașterea sau moartea, credințele și practicile rituale legate de nuntă sunt mult mai spectaculoase și urmează scenarii bine definite și respectate. Evenimentul este foarte bine organizat, este receptat ca fiind pozitiv și, cum spuneam, este așteptat cu plăcere. Mai mult, dată fiind geografia zonei Vidra, a satelor moțești în general - cu cătune răsfirate, cu grupuri de gospodării risipite, separate prin culmi, văi, râpe, izvoare, pâraie, stânci, copaci –, locuri în care oamenii munceau și se adunau laolaltă doar la marile sărbători sau când coborau în așezările din văi spre mori, pive sau târguri, nunțile erau cu atât mai mult așteptate.

Considerăm căsătoria un ansamblu complex de ritualuri și obiceiuri tradiționale care nu se oprește strict la ceremonialul legat de eveniment ci are o fază premergătoare, prenupțială, și una de integrare a mirilor în comunitate conform noului statut social, acea separare de care vorbește Arnold Van Gennep.

Nu în ultimul rând, o nuntă are și importanță economică, ce constă în zestrea primită de miri, ce poate fi și negociată, în darul primit de la participanții la ceremonial, dar mai constă și în forța de muncă ce urmează a se aduce în casă sau ce se poate pierde, de cealaltă parte.

---

[3] Florea Florescu, *op. cit.*, p. 97
[4] Florea Florescu, *op. cit.*, p. 97
[5] *Ibidem*, p. 98
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem*, pp. 98-99
[8] Arnold Van Gennep, *Riturile e trecere. Studiu sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, editura Polirom, 1996, p. 107

3. Practici premaritale

Pregătirea căsătoriei începe cu selectarea perechilor de miri, de multe ori în acest demers implicându-se întreaga comunitate locală. În zona Vidra, ca de altfel în toate satele munţilor Apuseni, obiceiul era ca fetele să se mărite între 18 şi 21 de ani, iar băieţii după satisfacerea stagiului militar, dar nu mult mai târziu. Armata era un prag de maturitate pentru feciorii din Vidra, considerându-se încheiată dezvoltarea biologică, dezvoltarea fizică, şi în special maturizarea psihică a acestora, devenind „copţi la minte". Dacă trecea prea mult timp după terminarea armatei, se considera că au îmbătrânit, crescând riscul de-a nu mai putea procrea. Un pic mai târziu, în perioada industrializării, un tânăr era considerat bun de însurătoare pe la 24-25 de ani, „după ce a terminat a VIII-a, sau liceul sau o profesională când aveau şi un serviciu. Atunci veneau din armată şi erau gata să se însoare. El trebuia să fie cu 2-3 ani mare, da' nu mult tare…"[9].

Existau şi cazuri, destul de numeroase, în care fetele se măritau înainte de vârsta acceptată de comunitate, cu o dispensă eliberată de Primărie, hârtie cerută de către tatăl fetei. De multe ori, în aceste cazuri, mirii erau cu câte 10-14 ani mai în vârstă. Acest lucru era acceptat, chiar dacă unii părinţi considerau că fetele ar trebui să termine întâi o şcoală, şi apoi să se mărite, dacă întâlneau un fecior destoinic acceptau ca fata să se mărite mai repede[10]. Sau, se dorea ca băiatul să fie mai mare decât fata, căci, „cu cât mai mare, cu atât mai bine, că era cu mintea coaptă", ne spune Viorica Oană, născută în Ponorel[11], care s-a căsătorit la 16 ani. ŞI mai circula o vorbă le gată de aceste diferenţe mari de vârstă, în Vidra, „Cât a hi lupu' de bătrân, ar mânca carne de nieluţ"[12].

În vederea formării de cupluri care să poată supravieţuii traiului greu din Munţii Apuseni, tinerii instruiţi în treburile ce ţin de gospodărie, erau pregătiţi pentru o viaţă independentă, de multe ori izolată şi pentru a putea trece cu uşurinţă de la o stare la alta.

Astfel, o fată trebuia să ştie să toarcă, să ţească, să facă pâine în cuptor, să facă de mâncare. Mai trebuia să ştie să dea mâncare animalelor din curte, mari şi mici. Băiatul trebuia să ştie, în primul rând, „tainele plugului". De exemplu, o nevastă nouă ce venea în casa soacrei trebuia „să ştie a lucra, mâncare, dacă ştia să facă, dacă ştia să toarcă, torcea, dacă nu ştia făcea soacra. Trebuia să ştie să facă ce se face acolo pe lângă casă, să dai la găini, la porci, la vacă, să speli o haină. Dacă nu ştiai, te mai ciufulea şi te numea slăbănoagă de acolo sau de acolo colea şi nu ştii nimic să faci, dar te învăţa să faci"[13]. Apoi, fata trebuia să aibă zestrea gata iar flăcăul ar fi trebuit să aibă casa ridicată. Din păcate, datorită sărăciei din zona despre care vorbim, foarte rari erau feciorii care îşi permiteau o casă a lor, după căsătorie, căci, în general, tinerii locuiau într-una din casele părinţilor, de multe ori în aceeaşi cameră trăind două sau trei familii.

În vechime existau unele credinţe despre căsătorie care astăzi se mai păstrează doar parţial. De exemplu, scopul căsătoriei era în primul rând acela de a avea un partener cu care să îţi duci traiul, cu care să te bucuri sau să te ajuţi şi să te susţii la nevoie pe parcursul vieţii. Apoi, un alt scop al căsătoriei era acela de a avea urmaşi legitimi care să păstreze numele familiei, pentru ca sângele şi seminţia să nu se piardă, dar şi pentru a moşteni averea părintească pentru a nu trece în mâini străine. Copiii mai sunt importanţi pentru că vor deveni sprijin la bătrâneţe. Un ultim motiv ar fi acela de a nu intra în gura lumii care îi bârfeşte pe cei care rămân necăsătoriţi.

Doar că unirea în taina căsătoriei nu se face chiar de voie ci depinde de soarta omului. În zona Vidrei existau feciori bătrâni, adică acei tineri a căror ursită s-a născut mai târziu. Ei erau nevoiţi să aştepte să le crească ursita mare pentru ca să poată fi bună de măritat, dar tot aşteptând, ei îmbătrânesc. Când ursita e destul de mare pentru a se mărita, ei, deşi bătrâni, se căsătoresc. Despre cei care nu se însoară niciodată se crede că le-a murit ursita şi aceasta este cauză din care hoinăresc toată viaţa şi mor neînsuraţi.

---

[9] Trif Minerva, 64 ani, născută la 1 octombrie 1954 în Avram Iancu, locuieşte în satul Nemeş, jud. Alba, informator.
[10] Melania Floca din satul Bogdăneşti povesteşte că „zâceu ai noşti că să te duci să-ţi faci o şcoală şi dup-aceie să te măriţi, da' după ce l-or văzut, n-or mai zâs" (Floca Melania, 55 ani, locuieşte în satul Bogdăneşti, jud. Alba, informator).
[11] Oană Viorica, 70 ani, născută la 28 septembrie 1947 în Ponorel, locuieşte în satul Bobăreşti, jud. Alba, informator.
[12] Trif Minerva, informator.
[13] Drăgoiu Aurelia, 79 de ani, din satul Pleşcuţă, comuna Vidra, informator.

În același fel, fetele care nu se mărită se numesc „stătute", sau „fete-n păr cosiță albă" – sau „tomnatice". Ele nu se pot mărita fie că încă nu l-i s-a născut ursitul, fie că le-a murit. Despre altele, însă, se spune că nu se pot mărita din cauză că sunt leneșe și nu le dorește nimeni; sau din pricină că sunt prea urâte; sau că nu și-au „păzit" cinstea. Aurelia Drăgoiu din Plescuță, în vîrstă de 79 de ani, spune că în Vidra fete care nu se măritau „nu prea erau", nici din cele cu copii. Rămâneau nemăritate doar fetele care îndepărtau feciorii de la ele fie voit, fie prin comportamentul prea ursuz, fie, mai rar, datorită părinților care „mai gingășeau, zicând: pe acela nu-l lua…"[14]. „Dacă te respingea, atunci te duceai la alta"[15], își amintește soțul Aureliei, Teodor Drăgoiu.

În ziua de astăzi mentalitatea s-a schimbat, iar cei rămași necăsătoriți nu mai sunt priviți ca niște paria. De exemplu, Carol Clewlow în, *Căsnicia bat-o vina!* Consideră că „fiecare din noi are câte ceva din însușirile unei fete bătrâne, exact motivul pentru care trebuie să încetăm s-o mai privim ca fiind ușor inferioară, ciudată, diferită."[16].

Ursirea consta în farmecele făcute, care uneori au un scop bun, deoarece se credea că fata care se folosește de farmece se debarasează de ură și de tot ce este rău în ea, și în acest fel se face plăcută de feciori. Mai sunt și vrăjile care din contră, sunt considerate lucrurile diavolului și au mereu scopuri rele, fiindcă se crede că fata care le folosește nu numai că îi constrânge pe feciori de a o plăcea, dar cer ajutorul spiritelor rele, care, venindu-i în ajutor, or să-i aducă ursitul de oriunde s-ar afla el.

Aurelia Drăgoiu, în vârstă de 79 de ani, în satul Pleșcuță în care locuiește și acum, își amintește că pentru a le chema ursita, fetelor li se cereau niște haine: „O cerut haine și cu hainele cele descântă și el va veni. Da' cum vre să-l aducă? Ca vântul sau ca gândul? No. Dup-aia îi trebuia să-i deie o rață și i-o dat o rață că zicea că numai cu rața poate căuta de noroc și i-o dat rața și-o tot învârtit rața de cap pân-o murit, biata. Numa' tot nu i-o vinit atunci, pace bună. Asta era ursirea"[17].

Alte fete, deși practica nu era foarte agreată de comunitate, mergeau la popă și „căutau în *Pravilă*. Oio câți bani făceau popchii atunci, făceau dezlegări, da' tot nu se măritau. Dacă nu te dezleagă Dumnezău, nu te dezleagă omu'. Mai ziceau că le-o legat cineva cununia, că le-o făcut vrăji, ie, da' nu era așa…"[18].

Viorica Oană spune despre o fată din Ponorel, că atunci când a venit „popa cu crucea, de Bobotează, a făcut o coacă din făină și apă și o pus-o la prag ca să treacă popa peste ea și noaptea o pus-o sub pernă să vadă cu cine se visează, și s-o visat cu un bărbat mai fain un pic ca dracu'. Și s-o măritat cu Traian a lui Truse care așa o fost"[19]. Tot cu ocazia aceluiași eveniment, „se lua busuioc, busuiocul acela din păpușoiul popii, și se punea în apă și lângă el o cloambă de cireș, să-nflorească. Și busuiocul se puné sub pernă și la nu știu câte zile se visa ursitul. La noi asta era…"[20].

Prin căsătorie se aduce în familie o noră, lucru ce duce la sporirea membrilor acelei familii, dar prin acest eveniment se asumă și rolul nașilor, care primesc atributele unor părinți spirituali. Pentru a fi pe deplin integrată in mediul familial, fata primește binecuvântarea părinților.

În satele din Ardeal, în general se doreau căsătorii făcute între tinerii din aceeași localitate, pe cât posibil, în primul rând pentru că exista avantajul unei bune cunoașteri a familiilor ce urmau să se încuscrească. Apoi, se urmărea înrudirea cu familiile cu o situație economică și socială bună, care nu sunt neapărat considerate cele mai înstărite din sat, ci familii care au avut în timp o conduită exemplară în toate împrejurările și etapele vieții. Cinstiți, prietenoși, harnici, îndemânatici, sănătoși, membrii acestor familii se află mereu sunt în fruntea satului, deși nu au întotdeauna calități oficiale. În zona Vidra, ca de altfel și în alte zone ale Munților Apuseni, dată fiind situarea geografică satelor, cu cătunelor împrăștiate pe versanți, sau datorită populației redusă ca număr sau a sărăciei zonei, nu avea importanță de unde se alegeau soții. Fata se alegea „și de la trei sate depărtare, de

[14] Drăgoiu Aurelia, informator.
[15] Drăgoiu Teodor, 81 ani, născut în satul Drăgoiești, stabilit în Plescuță, informator.
[16] Carol Clewlow, *Căsnicia, bat-o vina*, Editura Corint,București, 2008, p. 378.
[17] Drăgoiu Aurelia, informator.
[18] Drăgoiu Aurelia, informator.
[19] Oană Viorica, informator.
[20] Trif Minerva, informator.

unde-o plăceai, numai să nu schimbi sânjele", adică să fie de aceeași naționalitate, ne spune Teodor Drăgoiu[21].

În Avram Iancu se pare că s-a păstrat o vreme tradiția ca soții să fie din același sat: mirii „mai mult din același sat se luau, de aceea era satu-nchegat și erau tăți neamuri. Bagă de samă din bătrân, după nume… Veri, dacă erau, mai îndepărtați, da, se luau, da' altfel nu"[22].

Practica alegerii soților din aceeași localitate a fost abandonată, oricum, odată cu modernizarea satelor și a zonei rurale în general. Copiii au început să meargă la școală în locuri îndepărtate de casă, apoi și-au găsit de lucru în zonele urbane industrializate și au renunțat, încet, încet, la vechile obiceiuri privind căsătoria.

În general, nașii se aleg în așa fel încât să li se poată cere sfatul și să poată participa în mod eficient în momentele grele ale tinerilor și ale comunității rurale. În comuna Vidra exista obiceiul ca nașii să fie aleși prin continuarea spiței de neam, aceștia putând fi nașii care au și botezat unul dintre miri, dar se poate alege și alt cuplu, în așa fel ca tinerii să aibă de unde să ceară sfatul, căci, își amintește Aurelia Drăgoiu, „multe veneau pe tine și cine crezi că intervine, nănașii. Dacă era o ceartă între noi veneau nănașii să ne împece, să ne dea un sfat. Spuneai tu dacă aveai năcazul și atunci ei vineau și te sfătuiau: mai rabdă, mai taci, mai lasă…"[23].

Familia are o misiune importantă în cadrul unei comunități, astfel, cuplul proaspăt format, prin noul statut dobândit, este acceptat de comunitatea rurală.

Practicile maritale și premaritale erau respectate în totalitate și în alte situații, cum ar fi fetele însărcinate sau văduvele. Se respectau oficiile legale și religioase iar nunta respecta ritualul obișnuit. Femeia însărcinată nu avea dreptul să poarte cunună, ca orice mireasă, aceasta fiind principala restricție în ceea ce privește îmbrăcămintea. Diferența era dată de faptul că, în unele locuri, părinții miresei erau cei care mergeau primii, împreună cu fata, „pe vedere" pentru a se înțelege. „Ele merjeau pe vedere și pe urmă veneau părinții băiatului"[24].

Locurile în care se întâlneau tinerii erau variate. De obicei flăcăul era cel care lua inițiativa după ce întâlnea o fată ce îi plăcea sub aspect fizic. În trecut, în Vidra, tinerii se puteau întâlni cel mai des „la joc" în sat, la horă, dar și a târguri, la alte nunți sau petreceri organizate, mai puțin la Găina, la biserică, la magazin, în locurile de pășunat – „pe dâmb", chiar și pe drum, „da' nu ne ținém de mână să nu vadă cineva…"[25]. La șezători se întâlneau mai rar, ne spune Drăgoiu Aurelia care își amintește că acolo participau doar femei și „feciori nu prea veneau"[26]. Apoi, la acele șezători, spune Viorica Oană, fetele nu prea discutau despre feciori: „că ți-l luau fetele celelalte, se băgau pe dedesubt…"[27]. Alteori, rudele apropiate erau cele ce le făceau tinerilor cunoștință. În trecutul mai apropiat, tinerii se puteau întâlni „la Prăscioare"[28].

Au existat cazuri, în trecutul mai îndepărtat, în care părinții hotărau cu cine își căsătoresc copiii, aceștia, de multe ori, nevăzându-se până la nuntă. Hotărau „bătrânii și copiii trebuiau s-asculte"[29]. La fel își amintește și Minerva Trif, născută în Avram Iancu: „Mergeau bătrânii și pețeau, se orientau după avere. Era că tinerii se întâlneau numai la nuntă. Când s-o dus fecioru' la fată s-o vadă înainte de nuntă s-o dus călare pe cal. Și el o dat bună ziua și fata i-o răspuns. Și-o întrebat că unde stă cutare, și fata i-o arătat că unde stă și s-o dus acasă și nu era fata. Fata nu era-n casă și se-ntreba, no, aceea fu fata? Când s-o băgat fata în casă de la vaci și-o văzut-o plină de gunoi, o stat un pic, și-o pus mâna pe cușmă, și-o pus cușma-n cap și du-te!... Și-o lăsat fata, s-o strâcat înțălegerea…"[30].

---

[21] Drăgoiu Teodor, informator.
[22] Trif Minerva, informator.
[23] Drăgoiu Auelia, informator.
[24] Drăgoiu Aurelia, informator.
[25] Oană Viorica, informator.
[26] Trif Minerva, informator.
[27] Oană Viorica, informator.
[28] Corcheș Remus, 28 ani, din Ponorel, jud. Alba, informator
[29] Oană Viorica, informator.
[30] Trif Minerva, informator.

4. Peţitul.

În următoarea fază, fetele puteau fi „cerute" de flăcăi de la părinţi, pentru a fi duse „la joc": „Venea acasă la fată să o ceară la joc"[31]. Acest eveniment se numea „peţit". Feciorul venea singur în peţit, sau însoţit de vreun prieten bun, dacă era timid, şi cerea permisiunea părinţilor de a se întâlni cu fata, sau de-a o duce la joc în sat.

Jocul avea loc aproape în fiecare duminică, după ce se termina slujba la biserică: „Când ieşé popa din biserică se începe jocul, era vreme de hurducat destulă… /…/ Cereai fata la joc, da' când să băga sorele după grind şi se-aprindea lampa trebuia ca fata să fie acasă, şi tu rămâneai la joc… Ea ştia că trebuie să plece, nu mai stătea cu tine, «viné la porţie»"[32]. Era momentul în care tinerii puteau sta de vorbă. Altfel, ei se mai puteau întâlni „pe lume, fără să ştie nime"[33], ca să se înţeleagă.

La joc veneau „şi fete bătrâne, da" nu juca nime cu ele…", ne spune Aurelia Drăgoiu. „Da' de gură-cască mergeau şi bătrâne. Fetele stăteau de-o parte şi merjeai acolo şi-o luai la joc, şi mai luai şi alta, până apucai la vorbă. Jocul ţâné până le pa 10-11 sara, aproape în tătă duminica"[34]. „Jocul" era organizat de câţiva feciori care chemau muzicanţi şi plăteau muzica. Aceştia adunau apoi bani de la participanţi, „dar nu puteai sta tăt la uşă, că merjei să joci…"[35]. Vara, jocul avea loc undeva afară, pe iarbă, iar iarna la cămin, în locul numit în deal la Ficăreşti, clădire astăzi dispărută.

Existau şi cazuri în care doi feciori îşi disputau inima aceleiaşi fetelor, sau invers. Când două fete plăceau acelaşi fecior, „câştiga fata care era mai fainâ. Nădejde trag multe fete, da' acum care-i place la fecior, că fata nu poate mere la peţit…"[36].

Când „doi feciori se târguie pe-aceiaşi fată", cum se apune în Vidra, de obicei ea este cea care alege pe acela care-i place: „câştiga de care îi plăcea la fată, dacă şi părinţii or fost de acord"[37]. „Primaşi dată când am vinit aici, îşi aminteşte Teodor Drăgoiu, eu cum stam acolo după masă, se vedea pe uşă. Şi Nelu Liţii avea speranţe la ea şi se uita, tot aşa, peste târnaţ. No, şi poţi să te uiţi tu că nu mi-i frică de tine, mă gândeam io. Da' nu mărjeam pe chetre, că păstă deal. Pe chetri era prost rău că era întuneric, da păstă deal nu. Şi luam câte-o proptă de la claie şi când în văd, când îi rup una, mă gândeam…."[38].

Viorica Oană a avut şi ea, la un moment dat, doi peţitori. „După ce-o plecat Iustin, o vinit Relu, ne sune aceasta, da' a noşti o zâs: «Nu te dăm după Relu că-i…., pré zburdalnic»"[39].

Acest fapt dovedeşte că existau şi situaţii în care părinţii nu erau de acord cu băiatul şi acţionau ca atare. Viorica Oană vorbea cu un băiat pe care părinţii nu-l doreau de mire şi a fost avertizată de tatăl ei: „Să nu-ţi steie gându la lotru. Nu! Şi nu m-o lăsat, şi mie-mi plăcé de el"[40]. Tot ea îşi aminteşte de un alt fecior care o curta, „unul fain tare, dar tata o zâs: «- Du-te şi te-ntâlneşte, da' eu nu te dau acolo», că era departe şi prea multă bogăţie şi acolo era mult de lucru. Mi-o dat un inel mare, fain şi de aur, da' l-am dat jos. I l-am dat atunci înapoi…, că nu m-am dus după el"[41].

Trif Minerva îşi aminteşte o situaţie hazlie, când un fecior, prea timid, a chemat un prieten să-l însoţească în peţit: „acela o zâs că i ruşine să margă sângur şi s-o dus omu' c-un prieten, om de încredere. Şi fata o luat omu' de încredere, nu pe peţitor"[42].

Sau, lui Valer Floca din Bogdăneşti i-a trebuit destul de multă vreme s-o convingă pe Melania Floca să-l primească în peţit. După ce nănaşa de botez i-a făcut fetei cunoştinţă cu Valer, a

---

[31] Drăgoiu Aurelia, informator.
[32] Drăgoiu Teodor, informator.
[33] Corcheş Remus, informator.
[34] Drăgoiu Teodor, informator.
[35] Drăgoiu Teodor, informator
[36] Oană Viorica, informator.
[37] Oană Viorica, informator.
[38] Drăgoiu Teodor, informator.
[39] Oană Viorica, informator.
[40] Oană Viorica, informator.
[41] Oană Viorica, informator.
[42] Trif Minerva, informator.

întrebat-o: „No, placu-ți fecioru?/ – Ba. Doamne ferește!”[43]. Valer era factor poștal și aducea poșta cu mașina. Întâlnind-o pe drum pe Melania a întrebat-o: „Dară nu vii să te duc cu mașina?/ – Nu./ - Nu vrei să faci economie la păpuci?/ - No, că nu mi i-ai cumpărat tu… Și gata o fost. Vreo două luni nici nu m-am uitat către el că atâta îmi era de urât. Da’ a nești nu știeu… Și la 21 mai, asta țin minte pe de rost, de Sf. Constantin și Elena, ne-am întâlnit cu nănașa, ne-am dusa la ei și nănașa toro, toro… - Ce nu-ți place ție de Valer că-i așa și-șa, că-i cumsecade. La mătușa i-ar fi plăcut și ei pentru Lucica”[44]. Întâmplare a făcut ca după o vreme cei doi să se întâlnească în Câmpeni, după ce Melania a ieșit de la serviciu. Au intrat la „Tulnicu”, cu mai mulți tineri, și tot povestind, Melania și-a dat seama că „scăpasem cursa de 8. Și atunci era problemă să nu fiu acasă cu cursa de 8. Valer zice: - Las că vin eu cu tine. No, o vinit cu mine și io știam cum îi să vii cu cineva acasă… Da’ io nu-l cunoșteam cm îi băut. El numa’ râdea și era vesel și-o vorbit cu fratele lui Mariana să ne ducă cu mașina, că cursa s-o tot dus… Mie îmi era frică, no, că s nu fii acasă cu cursa de 8…Și tăticu’ trecea pe drum și m-o văzut că vin cu Valer încoace. Și or dat mâna, o vinit și s-o uitat așa pe lângă el, și-o vinit la noi și nănașa, că nănașa știa, numai cu ea o vorbit… Și o vorbit, și vorbea și vorbea, că atunci când era băut vorbea… Și n-or fost probleme că or văzut că-i om. Și-o mai vinit. Și venea la fabrică cu ziarele, și duminica cu poșta mergeam cu el”[45].

5. „Săptămâna oarbă”.

Perioada dintre pețit și „mersul pe vedere”, mai exact perioada de câteva zile de când feciorul anunță fata că va veni cu părinții să o ceară, și momentul în care vin în casa fetei, se numește în unele locuri „săptămâna oarbă”. Acum viitoarea mireasă negociază și își convinge părinții, dacă e cazul, sau uneori părinții o conving pe fată, dacă să se mărite sau nu cu peținorul. Părintele își întreba fata dacă feciorul ales „Îi bun de neam? Îi bun, sau rău? Să bagi familia în neam cumsecade…”[46].

De multe ori între fată și părinți aveau loc certuri și mari neînțelegeri ce rămâneau în sufletul lor pentru multă vreme.

6. „Mersul pe vedere”.

„Mersul pe vedere” are un caracter organizatoric și în satele Munților Apuseni și nu se prea întâlnesc formule, practici rituale sau gesturi magice sau de alt fel. Un fecior pleca „pe vedere” joia, sâmbăta, sau într-o zi de sărbătoare, când nu se mergea la lucru, împreună cu părinții sau cu rude apropiate. „Mersul pe vedere” este un moment important pentru viitorul cuplu. Tatăl mirelui, după ce află dorința fiului său de a se însura, preia inițiativa și merge cu feciorul la casa părinților fetei, dar după ce și-au anunțat din vreme intenția.

E momentul în care se fixează toate detaliile legate de nuntă, respectiv data și locul desfășurării evenimentului, cine vor fi nașii, chemătorii, și mai ales obligațiile celor două familii, după obicei[47]. Tot acum, omenii din Vidra stabileau unde vor locui viitorii miri și zestrea ce o putea da fiecare părinte. În aceste cazuri nu există formule specifice de adresare, dar se obișnuia să se spună, după ce părinți mirelui erau așezați la masă: „No, venirăm să peținm fata. Ce-i dai de zestre?”[48].

După cum spuneam, datorită geografiei locului și a sărăciei, foarte puțini erau cei care își permiteau să-și construiască o casă până la nuntă și atunci, „stăteau la părinți. Se înțălejeau unde stau, la pețit”[49]. Viorica Oană, deși casa soțului era locuibilă când s-a măritat cu el, tot spune că nu era gata, din pricină ca „nu ave șură, cocină.”[50], iar ea trebuia să meargă la lucru în vecini să adune

[43] Floca Melania, informator.
[44] Floca Melania, informator.
[45] Floca Melania, informator.
[46] Oană Viorica, informator.
[47] Vezi și Liliana Petruș, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, Editura Flacăra, 2011, p. 83.
[48] Oană Viorica, informator.
[49] Drăgoiu Teodor, informator.
[50] Oană Viorica, informator.

bani să poată să-şi termine casa. Şi „am făcut grajd, am făcut avere, am făcut copchii”[51], ne spune aceasta.

Foarte important era faptul că părinţii băiatului aveau datoria de a-i întreba pe viitorii cuscri dacă vor cu adevărat să se încuscrească, iar pe viitoarea noră dacă vrea într-adevăr să se mărite, pentru a afla dacă nu cumva fata este silită de părinţii ei să se mărite, fără voia ei. La întrebarea pusă trebuie să răspundă atât părinţii cât şi fata şi să se pronunţe dacă acea nuntă e pe voia lor.

„Mersul pe vedere” este însoţit de câteva practici, cum ar fi invitarea peţitorilor la masă, de către stăpânul casei. În general oaspeţii se aşteptau cu plăcinte, dar se mai făceau şi sarmale, iar ulterior, cu trecerea anilor, au început să pregătească şi balmoş, supă sau friptură, câte o prăjitură, şi ca băutură oaspeţii erau serviţi cu crampă. Flăcăul aducea fetei bomboane „de mătase” în „chioc”, binecunoscutele „amandine”, singurele ce se găseau în acele vremuri. Mai aducea ciocolată sau câte 1 litru de vinars. În unele locuri, la văduve nu se mai venea în peţit, ci văduva „făcea acolo o oală de sarmale şi mâncau şi se cununau şi gata”[52]. Trif Minerva îşi aminteşte că „pe vedere” se venea cu calul sau cu sania, în funcţie de anotimp, ir părinţii băiatului erau aşteptaţi „cu balmoş şi plăcinte pe care mama le făcea…”[53].

Valer Floca, cum nu mai avea părinţi, a venit „pe vedere” cu fratele lui. Melania a fost anunţată de nănaşul ei de botez că va veni cu Valer pe la ei. „No, şi mă, pe-un scaun de-acesta ni le-am pus plăcintele, pe-n taburet, zici că n-am avut minte…”[54]. Melania povesteşte că Valer „cu frate-său o vinit, că n-avea părinţi. O vinit într-o duminică, că m-o anunţat că vine să mă ceară”. Şi le-a pregătit „supă, friptură, prăjitură. N-or întrebat nimic de avere, or zis că ai noşti, vreu, nu vreu, ei fac nunta. Dacă vor şi ai noşti să ajute cu ceva bine, dacă nu, să fie sănătoşi”[55].

„Mersul pe vedere” era practicat şi în cazurile în care fata era gravidă, doar că atunci mergea familia fetei întâi la familia mirelui. Se mergea uneori şi în cazul văduvelor, doar că aceasta avea deja o casă şi zestre, mirele trebuind să vină el la văduvă, dacă ajungeau la înţelegere.

Fuga era un fapt ce se întâmpla, în general, atunci când fata nu era lăsată să se căsătorească cu alesul inimii ei, din pricină că părinţii nu se înţelegeau asupra zestrei. Dacă ei reuşesc să scape de goana ce le-o dă tatăl mâniat, atunci odată cu răsăritul soarelui îi trece mânia tatălui şi se împacă, îşi aminteşte Sabina Vesa din Bobăreşti[56].

Un alt mod de fugă sau de răpire este acela care se întâmplă fără voia fetei şi fără ştirea părinţilor. Acest lucru se întâmplă atunci când fata vrea să se mărite cu un alt fecior, care se află în discordie cu cel care vrea să o răpească şi care, crede el, nu e cu nimic mai bun decât dânsul. Voind a-l învinge pe celălalt, feciorul care a pus ochii pe fată o răpeşte înainte de nuntă.

De obicei, când tineri se pun de acord, fug noaptea, cu doar câteva lucruri ce reuşesc a le lua cu ei. Aurelia Drăgoiu povesteşte despre o fată că „s-o-nţăles cu ficioru’ ca să-şi ieie ceva haine şi să plece de-acasă, că el vine s-o ducă. Şi-aşa o făcut. O vinit, şi-o luat haine şi-o luat-o şi-o dus-o la deal. Da’ înapoi n-o mai adus-o, nu, gata o fost. Da’ o făcut nunta”[57].

Teodor Drăgoiu, soţul Aureliei, în vârstă de 81 de ani, născut în satul Drăgoieşti, şi stabilit în Plescuţă, îşi aminteşte şi el de o întâmplare asemănătoare în care „el o aşteptat-o pe ea afară, ea o ieşit pe geam şi s-o dus la el şi-or luat-o amândoi pe deal în sus şi s-o dus la el acasă”[58]. Şi Viorica Oană spune despre o întâmplare asemănătoare, din Ponorel, în care Sabina le-a spus părinţilor că merge până afară şi aşteptată fiind de drăguţul ei a fugit, „o dus- acolo la el. părinţii lui or primit-o, chiar dacă părinţii ei nu erau de acord… Taci, tu, verişoară, i-o spus tata la măsa fetii, că do’ n-o

[51] Oană Viorica, informator.
[52] Oană Viorica, informator.
[53] Trif Minerva, informator.
[54] Floca Melania, informator.
[55] Floca Melania, informator.
[56] Sabina Vesa, născută la 28 martie 1950, în Vadu Moţilor, locuieşte în Bobăreşti, jud. Alba, informator.
[57] Drăgoiu Aurelia, informator.
[58] Drăgoiu Teodor, informator.

nimerit rău acolea”[59]. Mirii mai puteau fugi și la niște prieteni sau rude apropiate, unde stăteau „o săptămână-două și veneau înapoi să se hotărască unde stau, nunta…”[60].

7. Logodna

Este un eveniment foarte important din viața unei femei, fiind primul act prin care doi tineri arătau în mod public că vreau să-și întemeieze o familie împreună, și dorința lor de a se uni înaintea lui Dumnezeu. Spunem că era un eveniment important, deoarece astăzi lucrurile s-au schimbat. Logodna, din punct de vedere religios presupune o promisiune, promisiunea că mirii își aparțin unul altuia și include interdicția ca aceștia să se mai întâlnească până la cununia religioasă. Tinerii își promit că se vor aștepta unul pe altul și trec printr-un fel de perioadă de probă în care își lămuresc sentimentele, se conving dacă într-adevăr doresc sau nu să se căsătorească. În ziua de astăzi, deoarece tinerii nu mai respectă interdicția de a se întâlni, logodna, care mai înseamnă și schimbul inelelor, se oficiază legată de cununia religioasă.

În Vidra, ideea de logodnă nu exista, sau nu se manifesta în termenii mai sus prezentați, ci consta în „punerea pe tablă” la Sfat a tinerilor, sau „pusul zilelor”, pentru o perioadă de 8 zile. În tot acest timp, dacă cineva știa ceva ce ar fi putut împiedica săvârșirea cununiei, cum ar fi, de exemplu, faptul de a fi rude, o putea face. În Vidra nu se accepta sub nici o formă căsătoria între rude, nici între veri îndepărtați. „Nu, aia nu era voie, nici veri de-al zecelea și nu se căsătoreau… De-aia la sfat dura atâta. Dacă mergea cineva și spunea că îs neamuri, gata, nu mai făceu nunta”[61]. „Pe Lina lui Dinu lui Pătruț o vrut s-o ieie Ionu a Romii, dar ea n-o vrut să margă după Ion. Acum adevăru’ o fost al Linii, că or fost veri, veri dulci, și ea s-o dus la Sfat și-o spus că nu vrea să margă că-s neamuri. No, și nu i-o cununat”[62].

Acest obicei al „scrisului pe tablă”, înainte cu 15 sau, uneori, 21 de zile, se pare că este unul foarte vechi, păstrat în toată regiunea Transilvaniei, nu doar în Munții Apuseni, și probabil e o practică apărută din lipsa unei evidențe clare a populației. Prin această practică, la fel ca și vestitul nunții de către preot în biserică, se evita o eventuală relație de rudenie între miri, dar, pe de altă parte, era și un act de publicitate, preotul urmărind o mai mare participare a oamenilor la slujba religioasă, iar logodnicii urmăreau înștiințarea vecinilor și a acelora care nu participau la nuntă dar putea participa la cununia religioasă. Maria Tămaș spune că anunțul la biserică se făcea „și ca să știe vecinii să vie la cununie, în ziua cununiei să aibă multă lume, să fie frumos”[63].

De asemenea, în cazul în care socrii, oricare dintre ei, nu se țineau de promisiunea făcută în ceea ce privește zestrea, nunta se putea anula. Ruperea înțelegerii era numită în Ponorel „s-o lăsat pe prag”[64]. Gheorghe Vesa, din Valea Morii[65], își amintește că viitorul său socru nu a vrut să-i dea pământul promis, iar el s-a dus la Sfat și a anulat nunta din această cauză. Sau, în alte cazuri, deși nu primea ceea ce i s-a promis, mirele nu aducea fata înapoi, doar că se iscau certuri între familii, „era ură, da’ nu-i aducé fata înapoi”[66].

Tinerii trebuiau să meargă și la preot, la biserică, unde să se spovedească și să se împărtășească, căci doar „atunci te cununa popa și dacă nu, putea să nu te cunune…”[67]. Dorința viitorilor miri era „strigată” de preot în biserică, trei duminici la rând, urmând ca în următoarea duminică să aibă loc nunta. Căsătoria celor doi trebuie anunțată de preot în biserică din aceleași motive, adică pentru ca oamenii comunității să aibă timp să intervină în cazul în care ceva putea opri acea căsătorie.

Odată „puși pe tablă”, tinerii aveau timp să își planifice nunta, mai exact să găsească banii și alimentele necesare săvârșirii evenimentului. Pe de altă parte, este un interval de timp în care

[59] Oană Viorica, informator.
[60] Trif Minerva, informator.
[61] Drăgoiu Teodor, informator.
[62] Drăgoiu Teodor, informator.
[63] Tămaș Maria, 72 ani, născută în 16 februarie 1946, în Ponorel, locuiește în Puiulețești, jud. Alba, informator.
[64] Oană Viorica, informator.
[65] Gheorghe Vesa, 72 de ani, din Valea Morii, locuiește în Bobărești, jud. Alba, informator.
[66] Trif Minerva, informator.
[67] Drăgoiu Aurelia, informator.

sentimentele celor doi viitori miri se cristalizează, este o perioadă în care căsătoria, eveniment râvnit de tineri în mod special, capătă proporţiile unui miraj, sau, din contră, un vis ce se destramă.

Teodor Drăgoiu îşi aminteşte de nunta lui astfel: „Îţi spui cum o fost la noi: fixai nunta şi mă dusăi la Sebeş la lucru, de-am făcut bani. Am dat banii la socru de s-o dus la Criş de-o cumpărat ţuica, şi dup-aceia, dup-o lună, am vinit acasă şi în octombrie am făcut nuntă”[68].

Între „mersul pe vederi” şi nuntă, în Vidra era obiceiul să nu treacă prea mult timp. Dacă se făcea înţelegerea „dumincă sara, marţi plecai a analiză. Nu te lăsa să umbli tu…, cu el. Te cununai în data de…, se stabilea nunta. Şi cununată la Sfat, nu stăteai cu el până la nuntă. Stăteai tot la părinţi. Şi numai că mai ieşeai după el afară şi te pupa un pic şi gata”[69].

Totuşi, în unele cazuri, perioada peţitului putea dura mai mult. Trif Minerva ne spune că, în cazul ei, câţiva ani. Având doar 15 ani, viitorul mire a trebuit să aştepte să-şi termine şcoala: „Fiind pre mică, peţitul o durat mult. Eram în clasa a VII-a, apoi clasa a VIII-a, un pic din a IX-a…”[70].

Viorica Oană spune că fete gravide nu prea erau în zona Vidrei, erau rare cazurile, deoarece fetele erau bine păzite de părinţi şi respectau regula de a fi acasă întotdeauna când asfinţeşte soarele. „Era ruşinos, foarte ruşinos era, când sfinţea soarele trebuiau să fie acasă!”[71]. „Gravidă? N-auzeai aşa ceva, ne spune şi Trif Minerva, era ruşine, nu-ţi puneau cunună pe cap”[72].

Pentru pregătirea nunţii, tinerii primeau găini, ouă sau alte alimente trebuitoare, pentru buna desfăşurare a evenimentului mult aşteptat.

Desfăşurat în cerc restrâns, fără a fi un ceremonial fastuos, nici religios, peţitul se poate finaliza cu o petrecere în familie. Schimburile realizate de miri cu această ocazie au un caracter simbolic şi sunt cotate ca un legământ între miri. Ion Şeuleanu, în cartea sa *Dincoace de sacru, dincolo de profan (Studii şi eseuri de folclor)*[73], surprinde acest simbolism al darurilor premaritale, fiind în opinia sa acte de compensare ce joacă un rol important în ceremonialul nupţial, trebuind să contribuie pozitiv la apropierea tinerilor până la formarea lor ca familie.

8. Concluzii

Căsătoria este un ansamblu complex de ritualuri şi obiceiuri tradiţionale care nu se opreşte strict la ceremonialul legat de evenimentul în sine ci are o fază premergătoare, prenupţială, precum şi una de integrare a mirilor în comunitate conform noului statut social, acela de separare. Astfel, pregătirea căsătoriei începe cu selectarea perechilor de miri, de multe ori în acest demers implicându-se întreaga comunitate locală.

Datorită traiului greu din Munţii Apuseni, cuplurile trebuiau formate în aşa fel încât să poată supravieţui. Astfel, tinerii erau instruiţi în treburile ce ţineau de gospodărie, erau pregătiţi pentru o viaţă independentă, de multe ori izolată şi pentru a putea trece cu uşurinţă de la o stare la alta. Din aceste considerente, în zona Vidra, fără a fi un ceremonial fastuos, nici religios, practicile premaritale se desfăşurau şi se finalizau de multe ori în cerc restrâns. şi Deşi cotate doar ca un legământ între miri, schimburile realizate de miri cu această ocazie au un caracter simbolic.

BIBLIOGRAPHY

Apolzan, Lucia, *Carpaţii – tezaur de istorie. Prezentarea aşezărilor risipite pe înălţimi*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987.

Apolzan, Lucia, *Cercetări etnografice în Munţii Apuseni*, cu un rezumat în limba franceză, o hartă a regiunii şi 25 de figuri, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I (1939-1942), Alba Iulia, Tipografia „Alba”, f. a.

[68] Drăgoiu Teodor, informator.
[69] Oană Viorica, informator.
[70] Trif Minerva, informator.
[71] Oană Viorica, informator.
[72] Trif Minerva, informator.
[73] Ion Şeuleanu, *Dincoace de sacru, dincolo de profan (Studii şi eseuri de folclor)*, Târgu-Mureş, Editura Tipomur, p. 65

Apolzan, Lucia, *Observaţii asupra ocupaţiilor agricole în munţii apuseni*, extras din „Apulum", Buletinul Muzeului Regional din Alba Iulia, II (1943-1945), Alba Iulia, MCMXLV.

Apolzan, Lucia, *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni,* Editura Institutului de Științe Sociale al României, București, 1944.

Apolzan, Lucia, *Sate şi crânguri în Munţii apuseni*, Craiova, Editura Ramuri, 1944

Avram, Vasile, *Constelaţia magicului. O viziune românească asupra misterului existenţial*, Sibiu, editată prin Universitatea Creştină Năsăud, 1994.

Baba, Marinela, *Din comoara satelor. Folclor literar muzical din subzona Podgoria Albei*, Editura Altip, Alba Iulia, 2012.

Baba, Marinela, *Din comoara satelor.Rapsozi și poeți populari din județul Alba*, vol II, Editura Altip, Alba Iulia, 2013.

Başa, Alexandru, *Pagini de neuitat din Viața satului Deal*, Alba Iulia, Editura „Școala Albei", 2003

Băncilă, Vasile, *Semnificaţia Ardealului,* argument şi mic dicţionar de personalităţi transilvănene de Petru Poantă, Cluj-Napoca, Editura „Clusium", 1993.

Bernea, Ernest, *Cadre ale gândirii populare româneşti. Contribuţii la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii*, cu o prefață de Ovidiu Bârlea, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

Bernea, Ernest, *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.

Bîrlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, editori: Avram Cristea și Jan Nicolae, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007

Ciocan, Janeta, *Podoaba în portul popular din nordul României*, Baia Mare, Editura Etnologica, 2007

Cuceu, Ion, **Cuceu**, Maria, *Repertorizarea tipologică a folclorului din răspunsurile la Chestionarele lui B.P. Hasdeu*, în „Philologica Jassyensia", An IX, Nr. 2 (18), 2013, pp. 41-50

Dunăre, Nicolae, *Arta populară din Munţii Apuseni,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1981.

Florescu, Florea, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*, București, Tiparele SAR Cartea Românească, 1942

Florescu, Florea, Vidra. Meșteșugari și vânzători ambulanți, în „Sociologia românească", An III, 1938, p. 250

Marian, Simion Florea, *Nunta la români. Studiu istorico – etnografic comparativ*, Ediția Academiei Române, Tipografia Carol Gobl, Bucureşti, 1980.

Mauss, Marcel, **Hubert**, Henri, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, prefață de Nicu Gavriluță, Iași, Editura Polirom, 1996

Moanță, Ion, *Nunta la români*, Editura Minerva, București, 1977.

Muşlea, Ion, *Cercetări etnografice și de folclor*, I, ediție îngrijită cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice de Ion paloș, București, Editura Minerva, 1971

Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, ediția a II-a, revizuită, cu o prefață de I. Oprișan, București, Editura Saeculum I.O., 1995

Petruş, Liliana, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, Editura Flacăra, 2011, p. 83

Pop, Dumitru, *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989

Popescu-Apostol, Ion, *Orații de nuntă*, Editura Minerva, București, 1979

Stahl, Henri H., *Teoria și practica investigațiilor sociale. Metode și tehnici*, vol. I, București, Editura Științifică, 1974

Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996

Văduva, Ofelia, *Magia darului*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1997.

*** *Munții Apuseni*, București, Editura Cartea Românească, 1944

*** *Țara Moților – Transilvania*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1967

MARITAL PRACTICES IN VIDRA AREA

Claudia Coroiu (Corcheş)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Our paper intends to discuss practical aspects related to the ceremonial of marriage in Vidra area, in the Apuseni Mountains. Marriage is a complex whole of traditional rituals and practices, not strictly connected to the ceremonial of the event, presenting a prenuptial phase and a phase for the integration of the future spouses in the community, according to their new status, as observed by Arnold Van Gennep.
Naturally, the marriage and its ceremonial also present an economic importance, if we refer to the dowry received by the two young people uniting their destiny. The dowry can be sometimes negotiated and consists of the gifts received from the participants to the ceremonial, but also from the work force that will enter in the household of the spouses and, n the same time, is lost in another household.

Keywords: Vidra; Apuseni Mountains; marital practices; wedding; dowry.

1. Satul Vidra. Repere generale

Lucia Apolzan[1], o cercetătoare a Munţilor Apuseni, a observat că modul de situare a satelor moțești a fost determinat de economia specifică zonei subcarpatice. Satele cuprindeau grupuri de gospodării risipite, separate prin culmi, văi, râpe, izvoare, pâraie, stânci, copaci, muşuroaie etc. surplusul de populația a început să coboare lent, spre câmpie, lucru ce a dus la formarea alte tipuri de sate, sate cu case împrăştiate de-a lungul văilor şi sate cu aşezări îngrămădite în mici depresiuni. aşezările aveau formă neregulată, cu tendinţă de răsfirare, asta chiar dacă se formau mici centre în jurul bisericii sau a şcolii. Astfel se păstrează legături strânse între zonele înalte, de la munte, şi cele de la câmpie. Oamenii se asociau pentru diferite activităţi pastoral agricole, se adunau la marile sărbători şi moţii coborau în aşezările din văi spre mori, pive sau târguri. Portul ţăranilor din Munţii Apuseni are caracteristici comune cu cel din estul Transilvaniei fiind specific portului dac, ne spune Lucia Apolzan.

Inițial, satul Vidra ținea de comuna Ponorel, însă, în timp, comuna a primit numele Vidra. Din anul 1924, Vidra de Sus se desprinde din Comuna Vidra, apărând noua comună Avram Iancu.

Vidra era compusă din trei cătune: Vidra de Mijloc, Vidra de Jos și Pueni, fiecare cătun având-și crângurile sale. Actualul sat Vidra se afla în cătunul Vidra de Mijloc, care numai el avea atunci 30 de crânguri – Văsești, Rusești, Oblăncești, Povești, Lodobești, Bitești, Jefleşti, Săgagi, Valea Slatinei, Vâlcești, Modolești, Giurculești, La Toșcă, Glințești, Valea Dodoești, Budești, Neagra, onulești, Horjești, Tămășești, Gligorești, Dealul Melcilor, Dosul Văsăștilor, Nemeș, Trifănești, Juvovești, Forocșești, Resighiești, Davidești, Jiflești[2].

Se pare că aceste crânguri erau atât de numeroase datorită nevoii omului de a avea păşune, platourile fiind locuri cu verdeață abundentă, mai căutau loc cât de cât plan pentru a cultiva pământul, ținând cont de multele etape ce trebuiau parcurse în zonă până la însămânțare. De exemplu, primăvara, în special din locurile aflate în pantă, mai întâi trebuia adunată piatra ce era scoasă la suprafață de ape. Apoi, îndeletnicirea de a prelucra lemnului i-a determinat pe oameni să se aşeze în anumite perioade ale anului cât mai aproape de pădure, cu întreaga familie, pentru a uşura transportul greu și neplăcut. Un alt motiv, amintit de Florea Florescu în studiul său dedicat satului Vidra, este acela că, folosindu-se de relieful accidentat, oamenii fugeau de dușman, se retrăgeau din calea lui, doar primăriile putând fi luate în stăpânire. Casele rămâneau izolate,

[1] Lucia Apolzan, *Cercetări etnografice în Munţii Apuseni*, cu un rezumat în limba franceză, o hartă a regiunii şi 25 de figuri, extras din „Apulum", Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I (1939-1942), Alba Iulia, Tipografia „Alba", f. a.
[2] Vezi *Ibidem*, p. 91

„singure, de sine stătătoare, cu interesele lor tihnite – pe om nu-l mai vedeai”[3], vidrenii rămâneau oameni liberi.

2. Importanța căsătoriei în zona Vidra

Întemeierea unei familii este o schimbare importantă de categorie socială, în primul rând deoarece cel puțin unul dintre soți își părăsește familia, casa părintească și uneori chiar și satul pentru a-și întemeia o nouă familie. Van Gennep, în lucrarea *Riturile de trecere*, consideră că schimbarea domiciliului este marcată prin ceremonii, și că riturile de separare specifice acestei situații joacă un rol esențial, având de a face cu o schimbare materială[4].

Credințele și practicile rituale legate de nuntă, în comparație cu cele legate de naștere sau de moarte, sunt mult mai spectaculoase, având scenarii bine definite și care trebuie respectate întocmai. Evenimentul este foarte bine organizat, este receptat ca fiind pozitiv și, cum spuneam, este așteptat cu plăcere. Mai mult, dată fiind geografia zonei Vidra, a satelor moțești în general - cu cătune răsfirate, cu grupuri de gospodării risipite, separate prin culmi, văi, râpe, izvoare, pâraie, stânci, copaci –, locuri în care oamenii munceau și se adunau laolaltă doar la marile sărbători sau când coborau în așezările din văi spre mori, pive sau târguri, nunțile erau cu atât mai mult așteptate.

3. Nunta

În comuna Vidra nunțile se organizau, de obicei, duminica,„duminica și câteodată joia”[5]. După ce obiceiurile urbane au pătruns și în zona Munților Apuseni, nunțile au început să se facă sâmbătă noaptea și, mai nou, duminica după-amiaza se organizează așa-numitele „nunți de zi”.

În ceea ce privește anotimpul în care să se organizeze nunta, se prefera vara, sau în orice alt anotimp, dacă nu era post. Se prefera anotimpul călduros, „vara, că nu se făcea cort”[6], iar iarna „se făceau nunți mici, în casă”[7]. Se pare că locuitorii satelor de munte, datorită geografiei locale, cu relativ puține îndeletniciri agricole, și datorită ocupațiilor specifice zonei, nu erau condiționați de muncile specifice anotimpului cald, care ar fi putut împiedica organizarea de evenimente.

Muzicanții jucau un rol important în cadrul nunții, care erau aleși de către miri în funcție de priceperea lor. Se pare că aceștia aveau, în general, același repertoriu și nu era obligatoriu ca membri formație să fie din același sat. De cele mai multe ori, exista un lider al bandei care își alegea oamenii în funcție de disponibilități.

Muzicanții erau arvuniți cu mai multă vreme înainte de nuntă, fie de părinți, fie de viitorul mire. În Ponorel, la nunți formația avea „tărăgot, gurdună și ceteră”[8], în comună existând o singură formație, din care „clarinetul era din Ponorel, duba era din Neagra și din Pleșcuța era Rovin cu cetera. /…/ Rovin era cel mai renumit taragotist din comuna noastră!”.

Minerva Trif, născută în Avram Iancu, își amintește că pe lângă taragot, dubă și vioară se mai cânta și la acordeon, iar cântecele din repertoriul formațiilor erau „despre mândra din sat, lelea din sat, de mire și mireasă, de-astea”[9]. Dintre cântecele ce se cântau la nunți, oamenii își amintesc de „*Banule, mâncate-ar boala, Patru boi cu lanț în coarne*”[10], și mai era „o cântare faină, *Țarina de la Abrud*, acestea erau cântecele care se cântau cel mai des în zona noastră”[11], își amintește Pietricele Maria.

---

[3] Florea Florescu, *op. cit.*, pp. 92-93

[4] Vezi Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere. Studiu sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, editura Polirom, 1996, p. 107

[5] Pietricele Maria, 68 ani, născută în 23 august 1950, în Ponorel, locuiește în Bobărești, jud. Alba, informator

[6] Pietricele Maria, informator

[7] Pietricele Maria, informator

[8] Pietricele Maria, informator

[9] Trif Minerva, informator

[10] Pietricele Maria, informator

[11] Pietricele Maria, informator

Gheorgeh Culda crede că în alegerea muzicanților conta și prețul acestora. El își amintește de Ghiță de la Abrud, care în anii '77 avea mai mulți cântăreți în formație. Acesta avea „acordeon, dubă, vioară, două taragoate și saxafon"[12].

Bobar Cornel își amintește că pe muzicanți „îi culegeau din Neagra. Aveam unu de-aici de la Drăgoiești, din sus, și gurdună aveam, ce ceia mare, cât o vacă, trebuia s-o ducă un bărbat din sat"[13].

Chemarea la nuntă a rudelor și a altor membri ai comunității nu se manifestă ca un ritual în zona Vidra și nu presupune anumite obiceiuri. Mirele își invita, „nu mai repede cu două săptămâni de-a hi nunta"[14], rudele din partea lui, cu câteva săptămâni înainte de nuntă, iar părinții miresei își invitau, la rândul lor, rudele și prietenii. Mergeau, deci, „la neamuri și la pretini umblau"[15]. „Mergeau din casă-n casă, mai mergeau și mirii, mai mergeau și părinții. Așa se vestea nunta, din gură-n gură. Mergeau pe jos cu invitația și câte unii mai aveau câte o sticlă cu vinars la ei, câte unii nu, care cum… Mergeau pe jos, că, chiar dacă avea el cal, ea nu putea merge pe lângă cal"[16]. Oamenii erau invitați simplu, neversificat, „doar zvornicu ce mai știa versuri și nici el nu știa atâtea ca acum. Se spunea că în data cutare au nunta și se invitau mai mult neamurile, nu tot satul"[17].

Invitația la nuntă se făcea verbal: [18] și se invitau doar oamenii care se știa sigur că vor participa. Nu se cunosc orații sau alte formule specifice de adresare în cazul invitației la nuntă. Pietricele Maria spune că părinții mirelui mergeau din casă în casă și „îi chema la nuntă că se însoară feciorul lor și să vie la nuntă s-aibă noroc în căsătorie și dup-acee venim și noi"[19].

Contextul chemării era unul relativ solemn, cei ce invitau fiind îmbrăcați un pic mai „fain" ca în zilele obișnuite și nu duceau cu ei băutură. Pietricele Maria își amintește că mireasa era îmbrăcată cu „poale de lipideu, cu ie, cojoc, mai avea cheptar cusut cu flori făcut din chele oaie și năframă în cap. Se îmbrăcau de sărbătoare și dacă făceau târgu'… În picioare ciorapi de lână și opinci".

Prin anii '70, invitația verbală a fost înlocuită, treptat cu invitația scrisă. Inițial se dădeau invitații scrise doar nașilor și rudelor foarte apropiate, după care s-a trecut doar la invitația scrisă.

O următoare etapă în pregătirea nunții era obiceiul ca vecinii și rudele să ofere familiei care organizează nunta o parte din alimentele necesare preparării mâncării: ouă, făină, zahăr, unt, smântână, lapte, găini - Pietricele Maria, spune că se duceau „găini negre să facă supa bună. Cocoș nu aveau voie să ducă. De duceau cocoș zicea să se bat mirenii, nu stau laolaltă" Acestea se donau în săptămâna nunții, „și tăți bine merjau și ajutau și duceau acolo la ficior, că la ficior se făcea nunta. Și fata ducea și ea acolo. La fată se ducea numai dacă era sîngură la părinți și rămânea în casă. Atunci să merja acolo. La mireasă nu se da nimic, numai prăjiturile nașilor și prăjiturile miresei pe farfurie, când ieșea din casă, în rest totul unde era nunta"[20]. Pe lângă aceste ajutoare, la casa mirelui trebuia să fie deja pregătite anumite alimente pentru buna desfășurare a petrecerii. „Feciorul nu se însura până nu avea țuică, butoaiele făcute de el, că atunci era gospodar"[21].

În zona comunei Vidra și în împrejurimi ajutorul se oprea la oferirea acestor alimente, iar participanții la nuntă mai ofereau cinstea și anumite obiecte casnice. Facem această precizare, deoarece știm că în alte zone ale Transilvaniei mai era un obicei al nuntașilor, cu valoare pur economică, acela de a duce cu ei la nuntă băutură sau prăjitură, care erau servite dimineața de nuntași între ei.

Dintre prăjiturile servite la nuntă, femeile își amintesc de „poroni" (poronio) de „galbăna", care era un chec, tortata, cornulețe, pancove și alte „cocături", cum se numesc în zona Vidra. Într-un

[12] Culda Gheorghe, 63 ani, 16 august 1955, născut în Bobărești, locuiește în Valea Morii, jud. Alba, vornic, informator
[13] Bobar Cornel, 65 ani, născut în 28 martie 1953, în Ponorel, locuiește în Puiulețești, jud. Alba, informator
[14] Pietricele Maria, informator
[15] Pietricele Maria, informator
[16] Trif Minerva, informator
[17] Trif Minerva, informator
[18] Bobar Cornel, informator
[19] Pietricele Maria, informator
[20] Pietricele Maria, informator
[21] Pietricele Maria, informator

articol[22] din ziarul „Unirea", am întâlnit informații despre prepararea acestor prăjituri, precum și a altora care se serveau în vechime la nunțile moțești, cum ar fi „pogăcia" – care înlocuia torul miresei pe Valea Arieșului – și „tortata", specifică localității Sălciua de Jos și care era dusă drept cinste la ospăț. Aurelia Macavei, în volumul*Din patrimoniul culinar… preparate din grâu şi făină*, editat de Consiliul Județean Alba, Muzeul Naţional al Unirii Alba Iulia şi Asociaţia Tradition Group, oferă rețeta prăjiturii poronio: „*Se face un aluat fraged din făină albă, smântână, unt, zahăr, ouă, scorţişoară, cuişoare, piper, puţină drojdie şi sare. Se întinde o foaie în tavă, care se unge cu magiun de prune. Din restul de aluat se întind fâşii subţiri, care se aşează peste dulceaţă în tavă sub forma unui grilaj rombic. Se coace la cuptor*"[23]**.**

Rețeta tortatei este oferită de Ileana Bobog, în același volum amintit mai sus: **„***Tortata se făcea de obicei din cinci ouă, cinci linguri de zahăr şi cinci linguri de făină. 'Se bat albuşurile spumă cu zahărul, apoi cu lingura de lemn se amestecă gălbenuşurile şi făina. Se toarnă compoziţia într-o cratiţă unsă cu unsoare şi bătută cu făină. După coacere este întoarsă pe un blid lat (farfurie întinsă – n.r.) şi unsă cu un albuş frecat spumă cu zahăr*"[24]**.**

Alegerea vornicului era o etapă importantă, necesară pentru buna desfășurare a nunții. În satele din Munții Apuseni exista câte unul sau chiar doi vornici, iar cel „mai bun de gură", în concepția organizatorilor, era ales pentru conducerea ceremonialului. Acesta era plătit cu bani și cu un „pachet", la final, care conținea alimente. Îmbrăcămintea acestuia nu știm să fi conținut elemente distinctive deosebite, în afara unei ploști cu crampă: „Zvornicul era cu cămașă albă, cu primă tricoloră legată peste mijloc, peste brâu și purta cu el ploscă de ceia de lemn sau sticlă cu vinars"[25]. Culda Gheorghe, zvornicul din Valea Morii spune că el poartă „pantaloni negri și cămașă tradițională cu flori și plosca"[26].

Acesta stabilea și organiza momentele nunții, trasa sarcini celorlalți participanți, cum ar fi, de exemplu, momentul în care pleacă alaiul, în ce ordine se serveau mâncărurile. Vornicul știa strigături, orații de nuntă, zicători, vorbe de duh și, mai ales ritual, desfășurarea nunții.

În comuna Vidra vornicul se numea „zvornic", cu o interesantă trimitere spre zvon, credem noi, dacă ar fi să facem o legătură cu geografia locului, cu casele răsfirate pe culmi și dealuri, unite din punct de vedere comunicațional doar prin misterul „zvonului". O altă explicație ar fi că vornicului din partea mirelui i se spunea zvornic, iar cel din partea miresei se numea vornic.

Deși avem cunoștință de faptul că nunta este un ritual cu gesturi semnificative și că procesiunea ce o presupune are valențe magico-religioase, lucru ce o apropie de spectacolul teatral, cu originile în misterele grecești, în zona Vidra au rămas prea puține semnificații, ritualul și-a pierdut semnificația, chiar dacă unele gesturi, fără a se mai ști de ce, se practică.

Părinții joacă un rol important în cadrul „spectacolului nupțial", căci socri mari – părinții mirelui – și socri mici – părinții miresei –, erau cei care „făceau" nunta, adică plăteau cele necesare desfășurării ei, hotărau ziua și locul, și ofereau cinstea. Tot asupra lor se îndreaptă glumele și strigăturile nuntașilor, de la ei din casă pleacă mirii, și tot ei, mai exact soacrele, își întâmpină nurorile la întoarcerea de la biserică.

Nașii, care am văzut în capitolul anterior cum erau aleși, în funcție de grade de rudenie, pe prietenii sau pe avuția și omenia de care dădeau dovadă, erau persoane importante în cadrul alaiului și între ei și miri se stabileau legături extrem de puternice, considerate ca și acelea de rudenie, căci între fii nașilor și fii mirilor nu se putea oficie, ulterior, căsătorii. În zona Munților Apuseni se alegea o singură pereche de nași, și mai aproape de zilele noastre au început să se accepte două perechi, dar nu mai multe.

---

[22] C.M., *Bunătăți din Alba: Pogăcie, poronio și tortată, prăjiturile de la nunțile de odinioară. Rețete din zona Munților Apuseni*, în „Unirea", 20.09.2015, disponibil pe **https://ziarulunirea.ro/bunatati-din-alba-pogacie-poronio-si-tortata-prajiturile-de-la-nuntile-de-odinioara-retete-din-zona-muntilor-apuseni-343466/** , site accesat la data de 03.02.2018

[23] Aurelia Macavei, apud *Ibidem.*

[24]Ileana Bolog apud C.M., *Op. cit.*

[25] Trif Minerva, informator

[26] Culda Gheorghe, informator

Pe lângă staroste și muzicanți, la reușita nunții participă și bucătăreasa sau „socăcița", cum se numește ea în comuna Vidra, împreună cu ajutoarele ei, aproximativ cinci femei harnice și curate, alese de aceasta. Termenul de socăciță vine din maghiarul „szakács", adică bucătar. Femeile încinse cu șorțuri albe, întâmpinau mirii la venirea lor de la cununie cu strigături speciale și erau plătite pentru munca lor cu bani.

4. Obiceiuri petrecute înaintea nunții

În Munții Apuseni, acestea sunt relativ puține. În această zonă geografică nu știm dacă a existat vreo practică privind petrecerea de dinaintea nunții, nici a fetei, nici a băiatului, „șiratăul", cum se numește din alte zone. Eventual, la jocul din duminica de dinaintea nunții, se putea anunța viitoarea cununie, însă jocul se desfășura normal. „Petrecere înainte de nuntă nu se făcea. Toată duminica era joc și acolo jucau și era oricum petrecere unde veneau și căsătoriți, și necăsătoriți. Nu, fetele n-aveau voie să plece de-acasă…"[27].

O practică ce se desfășoară înaintea nunții, obligatorie, este împărtășania tinerilor, care are loc cu câteva zile înainte de ceremonialul propriu-zis, fie joia, fie sâmbăta. Mergeau împreună la biserică, după care se ducea fiecare la casa lui pentru a continua pregătirile de nuntă: „La împărtășire mergeau cu două-trei zile înainte, amândoi mergeau, și apoi mergea fiecare acasă la el"[28].

4. Nunta propriu-zisă

Nunta propriu-zisăîncepea dimineața, când fetele, feciorii și nașii mergeau la casa mirilor. Mult mai târziu a apărut obiceiul ca mirele să plece cu alaiul după nași. „Nașii mergeau singuri la mire acasă unde erau serviți cu prăjituri și băutură, și mergeau la mireasă"[29]. Mireasa se gătea până la venirea alaiului, când ajungea mirele ea trebuia să fie gata.

În comuna Vidra nu am găsit ritualuri specifice în ceea ce privește îmbrăcatul mirilor, sau alte pregătiri cum ar fi bărbieritul mirelui, dar era un aspect important căruia i se acorda atenție deosebită. Nu avem cunoștință nici dacă existau cântece specifice sau alte rostiri speciale pentru aceste momente ale îmbrăcatului, mai ales că bătrânii cu care am stat de vorbă nu-și mai amintesc de acestea, decât foarte vag. De exemplu, o strigătură specifică perioadei în care mireasa se pregătește este, ca în cazul mirelui: „Gată-te mireasă bine/ Că vin cuscrii după tine/ Și-ți pune gândul la bărbat/ Că tu ești de cununat"[30].

Deși, cum am văzut în prima arte a lucrări, nu existau fete gravide în afara cununiei în zona Vidra, aceasta din cauză că erau bine „păzite" de părinți, și a regulilor stricte din zonă, dar și din cauză că fetele se măritau, de multe ori, foarte tinere, chiar la vârsta de 14 sau 15 ani, totuși există o strigătură specifică unor astfel de cazuri, dar care, credem noi, a intrat mai târziu în repertoriu vornicilor: „Gată-te cu cununatu'/ Că te-ajunge botezatu'"[31].

Astfel, mireasa este ajutată de fete sau de nașă să se îmbrace, hainele ei fiind costumul popular specific. Ea își pune „fustele cusute de ea, alb cu negru, zadiile, și dacă erau de la bunică-sa nu era nimic. Avea ciorapi albi și avea pantofi cu bărete, negri. În sus avea cojoc și ie cu flori negre și avea șlaiărul până jos. Dacă o mai fost căsătorită avea numai șlaiăru făcut cu bucle, fără coroniță"[32]. Trif Minerva întărește aceste afirmații, spunând că mireasa trebuia să poarte „costum alb și negru, zadie, cămașă, cheptărușcă și batic în cap după nuntă. Șlaiăr nu era, era numai port popular și șlaiăru a apărut mai încoace"[33].

Cununița „era făcută de o femeie care se pricepea, din grâu când era grâu, sau o făcea din voal"[34]. Pietricele Maria este singura care afirmă confecționarea cununiței din plante de sezon,

[27] Pietricele Maria, informator
[28] Pietricele Maria, informator
[29] Trif Minerva, informator
[30] Pietricele Maria, informator
[31] Pietricele Maria, informator
[32] Pietricele Maria, informator
[33] Trif Minerva, informator
[34] Pietricele Maria, informator

restul vorbesc de confecționarea florilor din hârtie creponată și sârmă îmbrăcată în ceară de albine. „Erau femei în sat care făceau flori din hârtie creponată roșie, albă, verde, și făceau trandafiri, întăreau coronița cumva cu parafină și o colorau cu ceva lunar galben sau alb și o făceau pe margini cu galben sau cu alb. Frunzele din hârtie verde și atunci pe două sârme se împleteau”[35].

Părul miresei trebuia împletit, în mod obligatoriu, în codițe, de acest aspect ocupându-se, în general, nănașa, sau vreo femeie pricepută.

Odată îmbrăcată, ea aștepta alaiul cu mirele și de multe ori „intra în panică, că de ce nu vine?, și dacă nu mai vine?”[36].

Mirele este ajutat rar la îmbrăcat, mai des întâlnit fiind obiceiul ca nașul să îl ajute să își ia pieptarul, lucru surprind și în pozele ce se făceau atunci[37]. Nu cunoaștem nici formule speciale de adresare în aceste situații, doar câteva vorbe simple adresate de mamă către fecior: „«Gată-te copile, să mei după mireasă!», zicea mama, și el mai șuiera… «Io o fac, io o desfac»”[38].

Mirele se îmbrăca în costum național, iar „nașul, sau frate dacă avea în casă, sau tata, îl ajuta să se îmbrace. Se bărbierea singur și îl asista nașu, să vadă cum se-mbracă. Lua izmene albe, pantaloni țesuți, cheptar, cizme negre bilghere și sus cămașă albă cusută cu ciucuri negri și-atât. În cap pălărie. Dacă avea școală atunci costum, cravată și capul gol”[39].

Sau, un alt informator, din Avram Iancu, spune că mirele purta la acel eveniment „cioareci, cămașă albă și țundră. Vara cu pălărie, toamna și iarna căciulă. Cizme bilgăre sau bocanci”[40]. Doar mirele și feciorii care îl însoțeau purtau costum popular, pentru a putea ieși în evidență în cadrul alaiului. „Da’ zicea că nu are voie să îmbrace costumul înainte de nuntă, trăbuia să fie costum nou”[41], zice Bobar Cornel.

În timpul îmbrăcatului mirilor li se puneau sare, busuioc sau urzică în pantofi, și miresei busuioc în sân, pentru a fi apărați de „intervenții” negative dar și pentru a-și influența destinul: „în pantof urzică, în piciorul stâng, în vârful pantofului se punea urzică pentru deochi și la sân punea busuioc”[42].

Trecerea de la costumul popular la alte haine se face în perioada industrializării, când tinerii cu studii introduc alte obiceiuri.

De asemenea, în zona Vidra nu se cunoaște obiceiul ca nașii dă aducă cu ei colaci, de obicei în număr de trei, care să fie împărțiți, să constituie „colacul miresei”, sau vreun colac să fie împărțit de mireasă la finalul nunții, echivalentul tortului de astăzi.

Zvornicul ajunge la casa mirelui, împreună cu părinții zice „un *Tatăl nostru* și atuncea începi: Azi e data de…, în această zi e o mare sărbătoare. Un părinte naște copilul, îl crește și la urmă îl căsătorește. Și atunci iar zici un *Tatăl nostru*, La mulți ani trăiască!”[43].

Când mirele era pregătit, „zvornicul” pregătește alaiul pentru plecarea spre casa miresei. „Înainte de a pleca, făcea rugăciune *Tatăl nostru*, la mire acasă, și dup-acee încolona căruțele”[44], dacă locuiau mai departe, sau oamenii în alaiul ce mergea pe jos.

În curte, vornicul rostește mai multe orații:

„Noi plecăm în căutare
Să găsim spumă de mare
O mireasă ca o floare
O mireasă ca-n povești
Cum alta-n Bistra nu găsești”[45].

---

[35] Trif Minerva, informator
[36] Trif Minerva, informator
[37] Informație obținută de la Bobar Cornel, informator
[38] Pietricele Maria, informator
[39] Pietricele Maria, informator
[40] Trif Minerva, informator
[41] Bobar Cornel, informator
[42] Tămaș Maria, 72 ani, născută în 16 februarie 1946, în Ponorel, locuiește în Puiulețești, jud. Alba, informator
[43] Culda Gheorghe, vornic, informator
[44] Pietricele Maria, informator
[45] Culda Gheorghe, vornic, informator

sau

„Soacră mare, soacră mare,
Noi plecăm în căutare
Să-ți găsim o noră tare
Să te-ajute la ciubăr,
Să te scuture de păr.
Să te-ajute când ți-e rău,
Să te arunce-ntr-un părău.
La mulți ani trăiască! Și dai să margă”[46].

În fruntea alaiului erau velfeii, îmbrăcați în costume naționale sau purtau câte o panglică tricoloră peste umăr pentru a se deosebi de restul nuntașilor.

Pe drum se rosteau strigături sau „iuituri” la adresa nuntașilor, a socrilor și mirilor. Strigăturile erau rostite în general de vornic, dar și de nuntași, fiind bine cunoscute de aceștia, tipizate, sau improvizate în funcție de situația în care se cereau spuse. Pietricele Maria își amintește o parte dintr-o strigătură ce se spunea înainte de a ajunge la mireasă, însă nu o rostește decât parțial, fiindu-i jenă de conotațiile acesteia: „Gată-te mire bine/ Că vin cuscrii după tine/ Să te-ajute la ciubăr/ Să te spele…”[47].

Câteodată se mai închidea drumul „cu crengi, pari, ca să nu poată ajunge și atunci zvornicu deschidea drumul”, și dacă erau în apropierea casei miresei, vornicul „striga la părinții fetei sau la neamuri să le vină în ajutor, că, uite, ei au venit, că au o fată acolo pe care ar vrea s-o ieie pentru mirele lor și atunci îi lăsau să intre”[48].

În nunta tradițională românească, întâlnirea dintre alaiul mirelui și alaiul miresei, comportă un moment conflictual, generat de situația fetei ce urmează a se căsători și a pleca în altă casă, unde trebuie să se adapteze, acceptarea ei în noua familie putând fi problematică. Această stare se răsfrânge întregului alai și produce o înfruntare, dialogată, între participanți[49].

Și ca într-un basm în care eroul este supus obligatoriu unor probe în căutarea sa, mirele este supus și el unor probe la casa miresei, ajutat fiind, de data aceasta de alaiul care îl însoțește și în special de vornicul ales și pentru priceperea lui la negociere. Astfel, o primă piedică este legarea drumului de către copiii din sat, care trebuie plătiți cu bani de către nași.

Apoi, odată ajunși la casa miresei, porțile pot fi închise, iar vornicul trebuie să convingă auditoriul ca să fie lăsați înăuntru. În Vidra nu se obișnuia ca mirele să fie supus unor probe în această etapă, ci după intrarea în curte. Porțile erau îmbrăcate în „cetină și cu hârtie ceea creponată”[50], „cu prime și cetină, cu creponat. Creponata o fost de când o fost lumea”[51].

Când vornicul Gheorghe Culda găsește drumul închis aproape de casa miresei, după ce oamenii din cele două alaiuri „se ceartă”, intervine:

„Noi plecăm în căutare
Să găsim spumă de mare,
O mireasă ca o floare.
Noi plecăm la vânătoare
Să găsim căprioare,
Toți cu puști și cu pistoale,
Toți îs cu mâinile goale

și-atuncea, toți oamenii miresei îți spun că - Nu-i aicea, nu-i aicea! Și-atunci eu îi îmbii din ploscă cu vinars și-l mai întreb o dată pe un bătrân:

---

[46] Culda Gheorghe, vornic, informator
[47] Pietricele Maria, informator
[48] Trif Minerva, informator
[49] Vezi Ion Șeuleanu, Dincoace de sacru, dincolo de profan. Studii și eseuri de folclor, Târgu-Mureș, Editura Tipomur, 1994, p. 163
[50] Trif Minerva, informator
[51] Culda Gheorghe, vornic, informator

- Dragu' nieu, tu eşti om bătrân, nu eşti chiar scuşă, dă-le pace, spune, nimerirăm bine calea?

- Nimeriră-ţi
Baciule dragă-ţi mulţumesc
C-ai fost harnic şi isteţ
Ca un purceluş mistreţ.
Rupă-ţi lupu' oile
Să te prindă ploile
Să te prindă câte-o ploaie
Să te ude pân' la piele.

Mai este câte unul cu cravată nouă, stă de-o parte:

- Ei, să trăieşti, să înfloreşti
Să faci casă-n Bucureşti
Să n-ajungi s-o povesteşti.

Şi-atunci ei nu mai au ce zice"[52].

După ce alaiul mirelui intra în curte, „de-acolo de pe târnaţ, aruncau cu grâu pe fete ca să se mărite şi ele"[53], îşi aminteşte Maria Pietricele. La fel şi Cornel Bobar, spune că atunci „când ajungi la mireasă se dă cu grâu. Dă cu grâu, nu da cu leavă/ Că mireasa-i om de treabă,/ Şi mirele-i om nu-i necăjt/ Da aicea o venit…"[54]. În ale zone ale Transilvaniei, ritualurile de fertilitate, săvârşite prin stropitul cu apă cu un mănunchi de busuioc şi prin aruncarea cu grâu asupra nuntaşilor şi mai ales asupra fetelor pentru a avea noroc la măritiş, se practica la ieşirea miresei în curte.

Minerva Trif, născută în Avram Iancu, spune că „la noi nu se arunca cu grâu, nici nu se rupea colac deasupra capului miresei…", probabil din cauză că grâul era un aliment de bază scump şi mai greu de procurat în zona de munte, şi de aceea s-a renunţat la acel obicei.

Cerutul miresei de către alaiul mirelui este un moment emoţionant şi este însoţit de proba recunoaşterii, ca în basmele româneşti. Vornicul cere mireasa cu o formulă simplă, credem noi, iar mirele trebuie să o recunoască de două sau de trei ori. Prima dată i se prezintă o fetiţă îmbrăcată în mireasă, „miresuţa" sau „mireasa mică", după care i se aduce o babă costumată, la rândul ei, în mireasă, o „mohondă", cum o numeşte Gheorghe Culda, vornicul din Valea Morii. Mirele trebuie să le plătească pe fiecare şi să dialogheze cu ele, până ce, a treia oară, i de aduce aleasa, sau este invitat să o caute singur prin casă. Gheorghe Culda spune că mireasa bătrână poate fi chiar „bătută" cu urzici de către mire, iar miresuţa, aşezată pe un scaun în faţa mirelui, este chestionată:

„- Făcutu-i-ai plăcinte?

- Făcut!

- Fost-ai cu el la birt?

- Fost şi m-o bătut şi mama.

- Şi-atuncea? No, mei fără mire acasă?

- Nici de-a dracului!

Atuncea o plăteşte frumos naşu şi mirele şi atunci io anunţ: Toată lumea, nu-i nime obligat, să plătim mireasa să-şi cumpere o pereche de cercei"[55].

Mai departe, urma dialogul dintre „zvornic" şi reprezentanţii miresei, în general tatăl acesteia:

„- Am pierdut ceva şi vrem să căutăm ce-am pierdut şi ştim că se găseşte în această casă. Nu este aici o floare frumoasă, o mireasă drăgăstoasă?

- Ba da, este, n-ai greşit casa.

Şi atunci intra în casă să aducă miresuţa, de patru-cinci anişori, îmbrăcată şi ea în costum popular.

- Oare asta-i? Asta-i, ori nu-i asta?

---

[52] Culda Gheorghe, vornic, informator
[53] Pietricele Maria, informator
[54] Cornel Bobar, informator
[55] Culda Gheorghe, vornic, informator

- Nu-i asta!

- Ba io îs! Nu știi că ți-am făcut plăcinte? Și-acum zici că nu-s io? Ba ie, io-s! Nu mă mai duc de-aici de lângă tine!

Și-apoi mirele și nănașu o plătește, îi dă câțiva bănuți, să să ducă s-aducă mireasa, pe celaltă. Aceea iese cu tava cu patru pahare.

- Asta-i, ori nu-i asta?

- Asta-i!

Și i-o da în primire la naș."[56], deoarece până la biserică mireasa era dusă de nănaș și mirele de nănașă. Abia după cununia religioasă mirele putea merge în alai alături de mireasă.

Trif Minerva își amintește și ea că odată intrați în curtea miresei, discuția se purta între „zvornic" și tatăl miresei. „Prima dată o da așa mai cotit, cu un ton mai superior. La casa miresii era potrivirea. Porțile nu erau deschise totdeuna. Uneori erau deschise, alteori erau închise și trăbuiau să le deschidă să poată intra. Ca să poată deschide porțile, părinții sau rudenii din partea miresii îi așteptau la poartă și-i întrebau după ce-or vinit, cu ce tribă? Cine sunteți? Și atunci dialogul îl purtau aclo-ntre ei.

- Ce plătiți ca să vă dăm drumul să intrați? Ce plătiți să vă dăm fata pe care-o căutați?

Prima oară le aduceau o fată mai mică, a doua oară le aduceau o babă care abia se ținea pe picioare. Nu, nu, nu, nu-i tribuia nici fata, nici bătrâna. Și dacă se înțălejeu, îi dădea voie să intre în casă să caute mireasa. Sau se înțălejeau și ieșea tata cu mireasa și întreba: Asta-i?

Ori scotea pe-o soră de-a ei mai mică ori mai mare și atunci mirele spunea că: Nu, nu, ni-i ceea, îi alta. Și atunci îi zâcea să intre el ca să și-o găsească. Ea era ascunsă și atunci ieșeau amândoi. Ea îi punea floare-n piept și el venea cu buchetul de mireasă"[57].

Gheorghe Culda povestește că după ieșirea miresei celei mici, el, vornicul, aduce adevărata mireasă și-i spune mirelui:

„- Dacă nu-ți convine, mă duc cu ea…

- Las-o aici!

No, și-atunci începe. Îi dă buchetul, ea îi pune florile, iar să zice un *Tatăl Nostru*,

Să cânte muzica tare s-audă și mic și mare

Care se pune pe vale-n jos

C-avem un mire frumos"[58].

Despre buchetul miresei am întâlnit două variate, fie că mireasa avea buchetul de acasă, fie că îl primea de la mire. Aceste era fie din flori naturale de sezon, fie confecționat din hârtie creponată de către femei pricepute.

În alte zone ale Transilvaniei, cum am mai spus, exista obiceiul tăierii colacului la apariția miresei, și împărțirea acestuia nuntașilor. Însă în zona Vidra acest obicei nu s-a păstra, chiar dacă a existat cândva, nici la întoarcerea mirilor de la biserică, nici la plecarea miresei de acasă, cum s-a întâmplat în alte zone din cauza schimbării, în timp, a locației nunții. Petrecerea de nuntă se săvârșea la mire acasă, de obicei, însă, odată cu pătrunderea civilizației în zona Munților Apuseni, ca și în alte locuri nunțile au început să fie făcute la Căminul cultural și mai apoi în restaurante elegante și cu pretenții.

Urmau diferite obiceiuri legate de despărțirea miresei de vechea ei familie, moment din care s-a păstrat doar un cântec ce se cânta în astfel de momente, *Ia-ți mireasă ziua bună*.

Maria Pietricele își amintește de o formulă de despărțire, dar care se adresa mirelui: „Lași mamă, lași tată, fi alături de soția ta. De astăzi înainte ești una cu soția ta"[59]. Iar Culda Gheorghe, își amintește o iertăciune pe care o rostește vornicul la plecarea din casa miresei:

„Nu-i copil ca să se nască

La părinți să nu greșească

Dacă v-am greșit și io

[56] Pietricele Maria, informator
[57] Trif Minerva, informator
[58] Culda Gheorghe, vornic, informator
[59] Pietricele Maria, informator

Să mă ierte dumnezeu.
Frunză verde foi trifoi,
Să mă iertați și voi
Părinți, dragii mei.
Mulți ani trăiască!
Sau
Io mă duc și io vă las
Io vă las cu bun rămas
Dragă mamă, dragă tata,
Voi sunteți singuri la poartă"[60].

Mai departe, alaiul format de vornic pleca spre biserică unde avea loc cununia religioasă.

În față mergeau vilfeii, apoi urmau „lumânările, mireasa, mirele, alaiul"[61]. Mireasa era întotdeauna prima, cu nașul, apoi mirele și nănașa, după care urmau părinții, rudele și nuntașii care formau alaiul. Mai exista obiceiul, în alte zone, ca mirele să fie dus de două fete, iar mireasa de flăcăi, sau, în alte locuri mirele în față și mireasa după el, urmați de alai. „La urmă de tot era muzica"[62]. Astăzi, se obișnuiește ca mirele să fie însoțit de două fete la ieșirea din casă când se merge după nănași.

Extrem de rar a existat situația în care mireasa a fost înlocuită în realitate cu altă mireasă, lucru ce a stârnit confuzie destul de mare între nuntași. Cornel Bobar își amintește că a existat un caz în Albac, în care mireasa a „fugit" cu o săptămână înainte de nuntă, și cum nunta era deja pregătită, „mirele ș-o luat altă mireasă și s-o făcut nuntă"[63].

La biserică, mirii erau așteptați de preot, care oficia cununia religioasă. Ușile bisericii rămâneau deschise, iar la ieșirea din biserică se mai obișnuia „închiderea drumului" de către copii. Slujba preotului era plătită de nași.

Despre coronițele utilizate de preot în vederea oficierii cununiei, deși în alte zone se spune că inițial erau confecționate din frunze de sezon, oamenii din Vidra și le amintesc aceleași dintotdeauna, de metal.

În zona cercetată de noi, nu s-au păstrat, și nu știm dacă au existat strigături specifice adresate preotului sau cantorului. Mai mult, Trif Minerva își amintește că „nu era muzică atunci aproape de biserică!"

După cununie, mirii ieșeau împreună din biserică, moment în jurul căruia se obișnuiesc o serie de practici rituale, unele fertilizatoare, altele destinate stabiliri ordinii sociale în familie. De exemplu călcatul pe picior, sau trecerea pragului la intrarea sau la ieșire din biserică. Sau, vornicul Gheorghe Culda spune că la ieșitul din biserică, „dau două sticle, ca să închine de trei ori și dup-acee Mulți ani trăiască!"[64].

De la biserică, alaiul, cu mirii în frunte, pleca, de obicei pe jos, spre casa mirelui, unde avea loc petrecerea de nuntă. Uneori petrecerea putea fi dată și la mireasă acasă, și în Vidra nu a existat niciodată obiceiul de a se organiza două 2 nunți, una la mire și alta la mireasă.

Pe drum, de la biserică până la casa mirelui, vilfeii, îmbrăcați în costum popular și cu bandă tricolor trecută peste umăr, jucau. „Erau patru, îmbrăcați în costum național și cu panglică peste piept și tot în fața miresii jucau până acasă"[65]. Vornicul și nuntașii chiuiau și făceau glume nevinovate la adresa mirilor și a părinților. De exemplu, iată niște strigături adresate socrilor:

„Soacră mică, soacră mică,
Și degeaba ești tu mică
Și pe pietroaie se ridică.

[60] Culda Gheorghe, vornic, informator
[61] Culda Gheorghe, vornic, informator
[62] Trif Minerva, informator
[63] Cornel Bobar, informator
[64] Culda Gheorghe, vornic, informator
[65] Pietricele Maria, informator

Soacră mare, soacră mare,
Iacătă-mi ieşişi în cale…

Naşu mare, naşu mare
Bun ai fost pe astă cale
Şi de mers pe la ospeţe
Şi de răzămat coteţe"[66].

O primă întâlnire la casa mirelui se realiza între soacra mare şi mireasă. Această întâlnire constituie un alt moment conflictual cu valenţe ritualice, binecunoscută fiind vechea gâlceavă dintre soacră şi noră. Este un episod cu rădăcini arhetipale ce trimite la un moment traumatizant, acelaşi ca şi în primul caz, mai sus amintit, al plecării miresei din casa părintească şi integrarea ei într-o nouă familie. Evident, este vorba de o mimare a acestei stări conflictuale, deoarece în Vidra, cele două femei se îmbrăţişează, uneori plâng, copleşite de intensitatea trăirii momentului şi fac schimb de daruri. Gheorghe Culda spune că „soacra aşteaptă mireasa, o strânje-n braţă şi o pupă, nu aveau ce vorbi"[67]. Maria Pietricele îşi aminteşte o strigătură specifică acestui moment, rostită de vornic: „Ţân-te, ţân-te soacră mare/ Că-ţi aduc o noră tare/ Să-ţi ajute la ciubăr/ Să te scuture de păr. Da' soacra o strângea în braţe şi-i zâcea draga mamii. Ea avea un cuvânt de spus"[68].

Apoi, mirii sunt întâmpinaţi de socăciţe, care, îmbrăcate cu şorţuri albe, ies să ureze viaţă lungă mirilor şi să se plângă de greutăţile întâmpinate în munca lor pentru a-şi cere „plata" binemeritată. Evident, existau strigături specifice pentru acest moment. Maria Pietricele îşi aminteşte că „Lucreţia din Gurahonţ, măritată la noi, era cea mai renumită socăciţă. Făcea nişte prăjituri excepţionale. Şi-şi lua câte patru-cinci femei din sat care s-o ajute. Ea era şefa. Socăciţele se alegeau care erau mai curate şi mai harnice din sat. Care erau mai vrednice, se alegeau"[69]. Aceeaşi informatoare mărturiseşte că era foarte mult de lucru la o nuntă, socăciţele trebuind să gătească câte 40 de găini. Strigătura cea mai cunoscută pentru socăciţă era: „Socăciţă lungă-n nas/ Carne-n oală n-o rămas"[70].

Am întâlnit denumirea de socăciţe pentru toate femeile ce muncesc la nuntă, dar şi specificaţia că numai una era socăciţă, restul fiind ajutoarele ei[71]. Oricum, socăciţa şefă, sau bucătăreasa, purta o bandă la mână pentru a ieşi în evidenţă faţă de celelalte femei, deoarece toate purtau şorţuri albe şi toate ieşeau în întâmpinarea mirilor. Acestea, „cu şurţe albe, învelite, îi aşteptau, ieşeau în calea lor şi îi mai servea cu ceva pe farfurie, să guste. Plata socăciţelor consta în bucate şi bani, da' numa' bucătăreasa principală se plătea. Celelalte mergeau de voie bună"[72]. Vornicul Gheorghe Culda din Valea Morii spune despre obiceiul de a însoţi socăciţa prin sală, în scopul de a stârni voia bună, aceasta plângându-se la nuntaşi că „s-o ars făcând mâncare", pentru a primi bani.

În vechime, nunta făcută acasă se desfăşura în două camere, un spaţiu destul de restrâns unde nu încăpea prea multă lume. Acolo se ocupau de servit cele 5-6 femei ce au ajutat bucătăreasa la prepararea mâncării şi câteodată şi vornicul. Naşii erau aşezaţi lângă miri, aproape stăteau fetele şi flăcăii, iar restul „care cum îşi găsea loc aclo"[73].

Înainte de a se aşeza la masă, la casa mirelui, Bobar Cornel îşi aminteşte de obiceiul ca soacra şi rudele din partea mirelui să se spele pe mâini, după care să închine câte un pahar cu băutură. Tămaş Maria spune că după ce vornicul invita lumea să se aşeze la masă, „mirele şi mireasa şi nănaşii intrau un pic în casă şi mai pipau, şi mărjeau cu mirele şi cu mireasa în faţă, aplaudau, ziceau *Tatăl nostru*. Când intra în casă mireasa trebuia să înconjoare de trei ori masa"[74]. Nu ştim ce înseamnă acest obicei,

[66] Culda Gheorghe, vornic, informator
[67] Culda Gheorghe, vornic, informator
[68] Pietricele Maria, informatoare
[69] Pietricele Maria, informatoare
[70] Pietricele Maria, informatoare, dar şi Culda Gheorghe
[71] Culda Gheorghe, informator
[72] Trif Minerva, informator
[73] Trif Minerva, informator
[74] Tămaş Maria, informator

şi probabil prima parte, aceea cu retragerea mirilor pentru a reintra la masă în mod festiv este, credem, o practică uşor contaminată de obiceiurile actuale.

După ce nuntaşi îşi găseau locurile la masă, începea petrecerea de nuntă cu o rugăciune rostită de preot, dacă era acolo, de naş sau vornic. Cornel Bobar îşi mai aminteşte obiceiul, ca în deschiderea nunţii, mireasa să împartă pâine invitaţilor, obicei întâlnit şi în alte zone ale Transilvaniei, împărţitul colacului de către mireasă. După ce vornicul rosteşte: „Mireasă dragă, ce-avem pe masă? Pâine şi sare şi ce-i dat de Dumnezeu!, şi lua pâinea şi împărţea la oameni”[75].

Petrecerea era urmată de dansul mirilor, urmat de servirea de mâncăruri şi de joc. „Mirele şi mireasa vor să dezlege jocul prima dată şi îşi aleg dansul şi atunci anunţa eu: Mirele şi mireasa, nu să ne-nveţe să jucăm, da să ne-arate ce ştie ei. Şi-ncepe jocul miresii şi-a mirelui. Joacă ei un pic, dup-acee naşii, şi după ce-i laşi un pic, toată lumea la joc”[76]. Şi tot el mai spune că, la un moment dat, spunea: „Frunză verde-a bobului/ Tot omu’ cu baba lui. Şi-atunci io-i schimbam până ajungea iar la mire, să joace şi cu nănaşii”.

Mâncarea ce se servea la nuntă ţinea de specificul zonei. Nu lipsea „laşca”, adică supa de „laşte”, fiartă pe găină, carne de găină friptă sau pané, carne de porc şi piure de cartofi. Dacă nunta se făcea iarna serveau garnitură de castraveţi muraţi, dacă era vara se făcea salată de castraveţi verzi, sau de varză. „Supa era prima mâncare ce se servea, supa făcută cu laşcă, apoi piureul şi carnea de găină şi porc şi un fel de sos de roşii cu carne şi salată. Dacă era vară roşii şi castraveţi. Mai târziu se dădeau sarmalele şi prăjitura şi gata. Prăjitura era pe masă până era gata nunta. Tort nu se făcea”[77].

În alte locuri ale Vidrei, se servea doar o friptură, desfăşurarea efectivă a petrecerii ţinând foarte puţin. Sau, avem situaţii în care se serveau şi aperitive, dar probabil sunt confuzii legate de meniurile moderne. Tămaş Maria spune că se servea ca aperitiv platouri cu „piftele, jumări, salam, bucăţi de carne friptă, brânză, ardei, roşii”[78]. În cazul fripturii, pe lângă carnea fiartă în supă şi prăjită, pe platouri se mai servea cârnaţ şi carne de porc. Ca băutură, se servea „crampă de spirt, de mere, ce era…”[79].

Vornicul juca un rol activ în desfăşurarea petrecerii, căci trebuia să anunţe toate momentele importante, ca servitul diferitelor feluri de mâncare, dansul mirilor, dansul miresei, furatul miresei etc., mai trebuia să întreţină voia bună cu glume şi uneori chiar servea la masă împreună cu femeile chemate special să se ocupe de acest lucru.

Iată cum proceda Gheorge Culda, vornicul din Valea Morii: „Dragii mei, uite, suntem chemaşi la această nuntă, casă, masă – că mirii şi părinţii stăteau la masă – şi-acum, prima dată, gustprică, dup-acee supă bună pe osuţ,/ cum o prinzi, du-te-acasă. Dup-acee fripturică de cocoş, fiartă, friptă-n sos de ceapă/ de vă lasă gura apă. Şi dup-acee mai este la urmă surpriza miresii. O muncit o săptămână-ntreagă aici. Un tort mare cât căciula,/ Când îl vezi se scoală-ntreaga masă/ Dacă nu şi-ntreaga casă. Vă doresc poftă bună!”[80].

„Dansul miresei” era un obicei practicat la toate nunţile, prilej de a dansa cu mireasa, personajul central al evenimentului. Vornicul conducea acest dans, dar, uneori, mirele avea pretenţia să i se ceară voie ca să se danseze cu aleasa lui, tot el fiind acela care hotăra durata dansului. „O jucau pe mireasă şi îi dădeau bani, dapă’ nu pré mult, numa’ cât o lăsa mirele, o învârtea o dată, de două ori şi gata”[81]. Sau, vornicul Culda Gheorghe povesteşte: „La jocul miresii eu stăteam cu farfuria, castron de-acela de supă, şi începeau prima dată naşii, părinţii, unchii, dup-acee vecinii şi restul. Eu băteam în farfurie, punea banii, juca. Un pic, că dacă-i lăsam o-mbătau de cap… Un pic, pic, altu’, pune banii, altu’”[82].

---

[75] Bobar Cornel, informator
[76] Culda Gheorghe, vornic, informator
[77] Trif Minerva, informator
[78] Tămaş Maria, informator
[79] Tămaş Maria, informator
[80] Culda Gheorghe, vornic, informator
[81] Trif Minerva, informator
[82] Culda Gheorghe, vornic, informator

Nu știm cât de vechi e obiceiul furatului miresei în zona Vidra, dar, cu siguranță, odată cu perioada dezvoltării industriale a devenit un obicei des întâlnit la nunți, alături de cel a furatului pantofului miresei. Culda Gheorghe are un obiei și pentru acest eveniment.după ce se anunța dispariția miresei și mirele și nașii se așezau la masă, acesta îi mustra: „Mă, ce necăjit ești tu, mă. Umblu atâta-n lume să-ți capăt mireasă. N-ai grijă, nașilor. Mă duc în căutare! Și vin cu ea la braț, să cântă o melodie”[83].

Furatul pantofului era o îndeletnicire destinată copiilor, care se putea strecura cu ușurință sub masa mirilor, iar cea a furatului miresei era destinată feciorilor, în general prieteni buni ai mirilor. Plata se făcea de către nași și consta în bani și mai ales în băutură. Mireasa furată era ascunsă undeva în casă, într-o altă cameră. În zilele noastre aceasta este dusă prin baruri, discoteci sau alte localuri. Aici avem rezerva faptul că tortul miresei este un obicei mai recent, în vechime neexistând tortul, eventual un colac pe care îl împărțea mireasa nuntașilor, sau prăjitura tortata, despre care am vorbit mai sus. Pe masă se puneau prăjituri și dacă exista vreun tort, preparat în casă, nu era împărțit cu nuntașii, era doar al mirilor, se făcea un tort „rotund și mai mic, nu-l împărțea la oameni, făcut în casă, în cuptor”[84]. Sau, cum spuneam, tot în trecut, în alte locuri, în locul tortului mireasa împărțea un colac special făcut pentru acest moment. Doar că informațiile despre acest obicei s-au pierdut.

Informații legate de „descântatul la găină”, obicei des întâlnit, mai ales în Ardealul de nord am găsit puține Doar Minerva Trif își amintește de acest obicei: „vine zvornicu cu o găină, zvornicu era îmbrăcat în rochie, era vopsit ca o femeie și vinea s-o joace flăcăii sau nașu”[85].

La o anumită oră a petrecerii avea loc desfăcutul cocul miresei și legarea capului cu o năframă, lucru ce îi conferea statut de nevastă. De obicei nănașa era aceea care desfăcea părul miresei, îi prindea cosițele sus pe cap și îi lega baticul, fiind semnul că odată devenită nevastă, nu mai avea voie să poate părul pe spate. Culda Gheorghe spune că „după cinste, naşa se ducea şi o lega cu cârpă, o făcea nevastă şi o scotea nevastă nouă. Frunză verde de pe coastă/ Frumoasă-i nevasta noastră. şi-i dădea să margă. Şi-o prezenta prin cort la toată lumea”[86].

Nunta era întotdeauna prilej de bucurie și de socializare, având mare căutare între tinerii necăsătoriți, fiind un loc în care putea petrece până dimineața, acum fiind abolită interdicția, cel puțin pentru fetele nemăritate, de a lipsi de acasă după asfințitul soarelui.

Datele găsite despre durata petrecerii de nuntă variază. Unii informatori își amintesc că nunta dura puțin, din jurul amiezii, de când se ieșea de la biserică, de la cununie, până seara. Alții spun că dura până a doua zi dimineața. Vornicul își amintește că după cinste oamenii începeau să plece acasă, acesta fiind momentul de final al petrecerii.

„Nunta începea pe la 9 dimineața și pe la 1-2 (13-14, n.n.) era gata. La masă serveau numai o mâncare și-apoi mergeau nechemații. Stăteau până cătă miezul nopții și și lunea se întorceau a masă”[87]. Și Trif Minerva își amintește că „nunta ținea până noaptea în ceva vreme, 1-2 noaptea”[88].

Dar majoritatea bătrânilor își amintesc că ultimul dans jucat de nuntași era „Perinița”, după care se termina nunta. Totuși, credem că acest dans este de factură mai recentă și că nu exista în vechime, în nunțile din zona Munților Apuseni.

În unele lori se obișnuia ca a doua zi o parte din nuntași, în special rudele, să se adune din nou la locul petrecerii pentru prânzul miresei, sau „zama acră”, dar nu se mai dădeau alte petreceri.

5. Zestrea

Zestrea, un lucru important în mersul căsătoriei a doi tineri, este oferită fetei de către părinți, atunci când merge noră într-o altă casă. Prezentăm aici acest element, legat de fapt, de nunta propriu-zisă, deoarece zestrea era stabilită cu ocazia întâlnirii părinților viitorilor miri, la „mersul pe

[83] Culda Gheorghe, vornic, informator
[84] Tămaș Maria, informator
[85] Trif Minerva, informator
[86] Culda Gheorghe, vornic, informator
[87] Pietricela Maria, informator
[88] Trif Minerva, informator

vedere". De zestre se îngrijeau ambii părinți, însă de zestrea oferită din obiecte și bunuri de uz casnic se ocupa mama, iar de cea ce consta în mijloace de muncă se ocupa tatăl, respectiv pământ, vite, bani și altele. De exemplu, în zona Vidra un tată ce a avea o stare materială bună îi oferea viitoarei mirese un cojoc, un pieptar, un suman de mițe, o pereche de ciubote de purtat în fiecare zi și o pereche de pantofi pe care să îi poarte de sărbători. Acestea pe lângă boi, oi, vite, sau diferite sume de bani. Mama are grijă ca fata, la vremea măritișului, să aibă deja pregătite, în lada de zestre, cele necesare traiului de zi cu zi și îi oferă o cergă, un țol, perne, cearșafuri, fețe de masă, catrințe, cămăși și pânzeturi etc. Mai era obiceiul în vidra ca fata să primească o vacă și scosul vacii din grajd și ducerea ei la casa mirelui era un ritual.

Fata participa și ea la pregătirea lăzii de zestre. Aurelia Drăgoiu povestește că la torcării stătea cu femei și fete de seama ei câte două-trei nopți. „Trebuia să țeși și să-ți faci hainele. Locul nostru, unde mergeam mai mult, era la Benghea. Nu mâncam, doar lucram"[89]. La claca de câlți se împărțeau câlții pe la case, iar când torsul era gata, fetele se adunau la o petrecere la casa celui ce a făcut împărțeala. Aceasta era răsplata muncitorilor. Acest obicei era răspândit în toată zona Munților Apuseni, iar împărțitul lânii sau a câlților la tors se făcea în funcție de priceperea și hărnicia fetelor și a femeilor din sat.

Lada de zestre era purtată în ziua nunții prin sat, spre casa lui, pentru a scoate în evidență hărnicia miresei și a mamei acesteia. „Mireasa coboară cu zestrea cu calu'. S-o mai întâmplat că viné și fără zestre. Nu i-o duce nime cu calu'. Apoi, dac-aduce ceva dup-aia, bine, dacă nu… Zestrea se duce la mire. El lua desagii de pe cal sau din car și îi ducea acolo într-o casă și îi arunca și după nuntă și-i descurca ea"[90].

Viorica Oană își amintește că zestrea nu era dusă toată odată cu nunta. În Ponorel era obiceiul ca o parte din zestre să fie dusă pe cal cu alaiul, la biserică. „Și erau desagi și țoale și de-astealalte și mai flăcăreau pe-acolo"[91]. Aceeași practică e confirmată și de Trif Minerva, născută în Avram Iancu: „zestrea după nuntă se ducé acasă. Acum, ce dai era zestrea dusă cu caii. Pe cai se punea o pătură țesută de mână și era pusă tarnița și cerșafuri, perne și deasupra o pătură țesută cu flori și erau legate toate ca să nu pice de pe cal și mergeau alături cu nunta. Caii stăteau afară cu zestrea, să vadă lumea că fata are zestre și restul lucrurilor după nuntă. Unele lucruri erau țesute de fată, altele de mamă"[92].

La rândul său, Feciorul primește și el de la tatăl său o pereche de boi și un car, o căruță cu cai și o sanie, mai primește și o bucată de pământ pentru a-și construi o casă. Mama îi dă doar o pereche de schimburi de haine și o năframă. Viitorul mire „primea o pereche de boi, de cai, vatră de casă, el sau fata, sau casa, și n-o stat cu socri. Îi ajuta să facă casa frații, neamurile, se-ajutau mult. Fiecare după putere, așa primeau, da' n-o fost să nu primească chiar nimica…"[93].

În cazul în care părinții nu erau înstăriți, cum se întâmpla de foarte multe ori în zona Munților Apuseni, tinerii se mulțumeau cu ce primeau. Fetele erau luate și fără zestre, dacă erau iubite de feciori. Întrebat ce zestre a adus când s-a însurat și a venit în casa soției sale, Teodor Drăgoiu răspunde: „Ce s-aduc? Hainile mele… Am fost cinci frați. Dac-ar fi avut, tata îmi putea da oi, dac-avea, dacă nu…"[94]. Atunci, dacă primea zestre „o litră-două de bucate se bucurau și or fost mai liniștiți oamenii…"[95]. Îi mai dădea „un loc, o oaie, vacă, ce-avea omul atunci"[96]. Întrebat de fiul său de ce a venit din Vale tocmai în Pleșcuță, Teodor Drăgoiu îi spune: „Poi, atunci noi căutam fată măcar care să aibă avere de-o vacă"[97].

---

[89] Drăgoiu Aurelia, informator.
[90] Drăgoiu Aurelia, informator.
[91] Oană Viorica, informator.
[92] Trif Minerva, informator.
[93] Trif Minerva, informator.
[94] Drăgoiu Teodor, informator.
[95] Drăgoiu Aurelia, informator.
[96] Drăgoiu Teodor, informator.
[97] Drăgoiu Teodor, informator.

Nici Valer Floca n-a avut zestre, deoarece după nuntă s-a mutat cu soția în Câmpeni: „zestre n-am avut că am stat în Câmpeni, nu la părinți, în chirie… Da' o vinit inundațiile și am vinit înapoi…"[98].

Trif Minerva, care s-a căsătorit foarte tânără, la 15 ani, spune că atunci când a plecat din casa părintească nu a primit zestre, dar a primit ulterior: „chiar atunci când am plecat, nu, da' dup-aceia ie. Vindeau animale și dădeau bani, sau pământ. Și fata ducea în casă țoale, acelea era obligatoriu să le aibă, mai ales țoale de pat, așternutul"[99]. Dacă tinerii doreau bani în locul animalelor, acestea se puteau vinde la primul târg organizat în zonă, la Câmpeni, de aceea, uneori, dura până își primeau zestrea. La fel și când trebuia vândută o bucată de pământ, lucrurile se mișcau mai încet, mai ales dacă nunțile se făceau mai în grabă.

Dacă părinții nu ajungeau la o învoială cu zestrea se putea ajunge până la anularea căsătoriei și „luarea fetei acasă" sau „lăsatu' pe prag". Mai mult, cel care nu își respecta făgăduiala ajungea de ocara lumii și își strica imaginea de om vrednic în sat. Dacă se întâmpla ca cineva să rupă relația stabilită în perioada logodnei, acela, împreună cu familia lui, era privit cu dispreț, căci gestul său era considerat o batjocură la adresa celui părăsit. Doar că, în general, în Vidra, oamenii nu promiteau decât ceea ce știau că pot oferi. „Dacă nu-și ținea cuvântul nu era bine. Nu făgăduia numai ce putea da… Dacă nu putea să-i dea ce a făgăduit îi putea aduce fata înapoi. Da' dacă-ți plăcé, te dai laolaltă și fără nimica"[100].

În cazuri similare, când părinții își luau fata acasă, tinerii riscau să rămână necăsătoriți, deoarece, în Vidra, „a doua oară popa nu te mai cununa…"[101].

Tinerii mai primeau bani și obiecte la nuntă, așa-zisa cinste, ce era strigată de vornicul ce aduna banii de la nuntași cu o găleată. „Când m-am însurat eu era 5 lei o cinste"[102], își amintește Teodor Drăgoiu. „Mărjea zvornicu cu găleata și aduna cinstea, strigând: văru miresii, fratele, vecinul…, o dat cinste. Dar nu se spunea cât. Pe lângă bani se mai dădeau cadouri, care ce-avea și putea: farfurii, prosop…"[103].

Nașii cinsteau, de obicei, mai mult decât nuntașii și dădeau și obiecte. Viorica Oană a primit de la nași „două tiere, două linguri, două furcuțe, o măsăriță și nu știu câți bani, o nimic toată, c-așa era"[104]. Sau, la o distanță de 10-15 ani, nașii cinsteau mirii cu „țoale de plapumă, garnituri, pături, perdele, covoare și bani. Dădeau haine, vase – din cele necesare în casă"[105].

Alteori, nașii dădeau mirilor cinste un colac mare și două litre de grâu și „bani nu mai dădea nimic"[106].

Culda Gheorghe spune că „Cinstea se striga cu găleata. Se începea cu nașu mare și se numărau banii. Nașu: atâția lei, Să trăiască!, La mulți ani! Nașa: un preș, o plapumă, o covertură de pat, Să trăiască!, La mulți ani!. Părinții mai cinsteau, alții nu. Părinții, socrul mare, soacra mare, socrul mic, soacra mică, or făcut nunta! Să trăiască!, La mulți ani! Și le mai dă o vacă, un porc, o casă…"[107].

Organizarea nunților în zona Vidra nu urmărea un câștig imediat, ca în zilele noastre, fiind un scop secundar, valoarea darurilor adunate la nuntă avât o valoare simbolică, lucru ce nu conducea la implicații privind participarea. Când nunta a devenit mult mai importantă din punct de vedere financiar, implicațiile sociale scad, căci se urmărește un mic profit pe care tinerii să îl valorifice.

O etapă importantă după nuntă este vizitarea nașilor de către fini. Astfel, în prima duminică de după nuntă tinerii căsătoriți merg în vizită la nași, unde sunt chestionați cu privire la

[98] Floca Valer, 65 ani, născută la 21 noiembrie 1952 în Câmpani, locuiește în satul Bogdănești, jud. Alba
[99] Trif Minerva, informator.
[100] Drăgoiu Aurelia, informator.
[101] Drăgoiu Aurelia, informator.
[102] Drăgoiu Teodor, informator.
[103] Drăgoiu Teodor, informator.
[104] Oană Viorica, informator.
[105] Trif Minerva, informator.
[106] Pietricele Maria, informator
[107] Culda Gheorghe, vornic, informator

săvârşirea actului nupţial. „Trecut-o cioara peste casă?, întrebau naşii pe fini? Adică s-o culcat cu dumneaei? Şi atunci se puteau duce finii în vizită la nănaşi”[108]. O altă întrebare a naşilor, „Rupt o fost lepedeu’?”, făcea aluzie la castitatea nevestei.
După această vizită, tinerii se mai întâlneau cu naşii la diferite ocazii, la joc, la biserică, la un botez etc., în funcţie şi de distanţa care era între cele două case. Dacă naşii stăteau mai departe, se mai putea întâlni la târg, sau la zilele de piaţă din comună, piaţă care, în acea vreme, „era ca un târg şi se întâlneau”[109].

7. Concluzii

Considerăm căsătoria un ansamblu complex de ritualuri şi obiceiuri tradiţionale care nu se opreşte strict la ceremonialul legat de eveniment ci are o fază premergătoare, prenupţială, şi una de integrare a mirilor în comunitate conform noului statut social, acea separare de care vorbeşte Arnold Van Gennep.

Bineînţeles, căsătoria şi ceremonialul ei are şi importanţă economică, dacă ne referim la zestrea primită de cei doi tineri care îşi unesc destinele, zestre ce uneori poate fi negociată, care constă în darul primit de la participanţii la ceremonial, însă şi în forţa de muncă ce urmează a se aduce în casa unde vor locui mirii, sau ce se poate pierde, de către cealaltă familie.

BIBLIOGRAPHY

Apolzan, Lucia, *Carpaţii – tezaur de istorie. Prezentarea aşezărilor risipite pe înălţimi*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987.
Apolzan, Lucia, *Cercetări etnografice în Munţii Apuseni*, cu un rezumat în limba franceză, o hartă a regiunii şi 25 de figuri, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I (1939-1942), Alba Iulia, Tipografia „Alba”, f. a.
Apolzan, Lucia, *Observaţii asupra ocupaţiilor agricole în munţii apuseni*, extras din „Apulum”, Buletinul Muzeului Regional din Alba Iulia, II (1943-1945), Alba Iulia, MCMXLV.
Apolzan, Lucia, *Portul şi industria casnică textilă în Munţii Apuseni,* Editura Institutului de Ştiinţe Sociale al României, Bucureşti, 1944.
Apolzan, Lucia, *Sate şi crânguri în Munţii apuseni*, Craiova, Editura Ramuri, 1944
Avram, Vasile, *Constelaţia magicului. O viziune românească asupra misterului existenţial*, Sibiu, editată prin Universitatea Creştină Năsăud, 1994.
Baba, Marinela, *Din comoara satelor. Folclor literar muzical din subzona Podgoria Albei*, Editura Altip, Alba Iulia, 2012.
Baba, Marinela, *Din comoara satelor.Rapsozi şi poeţi populari din judeţul Alba*, vol II, Editura Altip, Alba Iulia, 2013.
Başa, Alexandru, *Pagini de neuitat din Viaţa satului Deal*, Alba Iulia, Editura „Şcoala Albei”, 2003
Băncilă, Vasile, *Semnificaţia Ardealului,* argument şi mic dicţionar de personalităţi transilvănene de Petru Poantă, Cluj-Napoca, Editura „Clusium”, 1993.
Bernea, Ernest, *Cadre ale gândirii populare româneşti. Contribuţii la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii*, cu o prefaţă de Ovidiu Bârlea, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.
Bernea, Ernest, *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.
Bîrlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, editori: Avram Cristea şi Jan Nicolae, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007
Ciocan, Janeta, *Podoaba în portul popular din nordul României*, Baia Mare, Editura Etnologica, 2007
Cuceu, Ion, **Cuceu**, Maria, *Repertorizarea tipologică a folclorului din răspunsurile la Chestionarele lui B.P. Hasdeu*, în „Philologica Jassyensia”, An IX, Nr. 2 (18), 2013, pp. 41-50
Dunăre, Nicolae, *Arta populară din Munţii Apuseni,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1981.

[108] Pietricela Maria, informator
[109] Trif Minerva, informator

Florescu, Florea, *Comuna Vidra. Contribuții la tipologia satelor românești*, București, Tiparele SAR Cartea Românească, 1942

Florescu, Florea, Vidra. Meșteșugari și vânzători ambulanți, în „Sociologia românească", An III, 1938, p. 250

Marian, Simion Florea, *Nunta la români. Studiu istorico – etnografic comparativ*, Ediția Academiei Române, Tipografia Carol Gobl, Bucureşti, 1980.

Mauss, Marcel, **Hubert**, Henri, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, prefață de Nicu Gavriluță, Iași, Editura Polirom, 1996

Moanță, Ion, *Nunta la români*, Editura Minerva, București, 1977.

Mușlea, Ion, *Cercetări etnografice și de folclor*, I, ediție îngrijită cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice de Ion paloș, București, Editura Minerva, 1971

Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, ediția a II-a, revizuită, cu o prefață de I. Oprișan, București, Editura Saeculum I.O., 1995

Petruș, Liliana, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, Editura Flacăra, 2011, p. 83

Pop, Dumitru, *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989

Popescu-Apostol, Ion, *Orații de nuntă*, Editura Minerva, București, 1979

Stahl, Henri H., *Teoria și practica investigațiilor sociale. Metode și tehnici*, vol. I, București, Editura Științifică, 1974

Van Gennep, Arnold, *Riturile de trecere. Studiul sistematic al riturilor de poartă și de prag, de ospitalitate, de adopție, de sarcină și de naștere, de copilărie, de pubertate, de inițiere, de ordinație, de încoronare, de logodnă și de căsătorie, de funeralii, de anotimpuri etc.*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996

Văduva, Ofelia, *Magia darului*, București, Editura Enciclopedică, 1997.

*** *Munții Apuseni*, București, Editura Cartea Românească, 1944

*** *Țara Moților – Transilvania*, București, Editura Academiei RSR, 1967

OBSESSIVE METAPHORS IN THE LYRICAL CREATION OF MAGDA ISANOS

Alina Liliana Cozma
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract:In-depth, the lyrics of Magda Isanos appear to be a rigorous construction, but with strong meanings. The use of predominantly certain themes and literary motifs reveals, in fact, the author's clear obsessions reflected in her works.
Themes like nature, death, thirst for life, love are received through explicit metaphors in texts such as "Moment, unfold your wings" or "Night or Default" ("Young trees", "Fever", "My childhood").
The bell, the night, the darkness, the garden, the orchard, the forest, the lake are metaphors that illustrate the obsession of the poet who learns, too early, unfortunately, to die. The garden, for example, represents the spiritual paradise in which life can continue after a physical death.
The metaphor of light, having its origins in Lucian Blaga's creation, is perceived as a form of life, of existence, also predominant in Magda Isanos's lyre, which, although resigned to the fact that time will stop for her too early, she shows her keen desire to cling to life. Words like sun, sky, fire, radius, day actually outline the metaphor of light.
Isanosian lyrical texts mirror biographical elements of the author, and her increased sensitivity to certain themes she addresses, based on metaphors that reveal certain obsessions, is justifiable because the young poet wanted to tame inevitable death through the power of words.

Keywords: metaphor, obsession, biography, theme

Deşi viaţa nu i-a permis foarte mult Magdei Isanos să-şi cânte trăirile prin poezie, părăsind acest pământ la doar 28 de ani, poeta a fost însetată de bucuria de a trăi şi a transmis această fericire, dar şi starea de angoasă, prin versurile sale şi prin puţinele eseuri. Tânăra Magda Isanos condamnată la moarte, îşi doreşte să-i protejeze pe oameni şi vrea ca inevitabila ei dispariţie să nu afecteze prea mult, dăruindu-le anii ei bogaţi ca amintire.

Lecturată în profunzime, lirica Magdei Isanos se arată ca o construcție riguroasă, însă încărcată de puternice semnificații. Utilizarea, cu preponderență, a anumitor teme și motive literare dezvăluie, de fapt, obsesiile clare ale autoarei, reflectate în operele sale, îndeosebi datorită metaforelor utilizate.

Metafora reprezintă punctul de interes al multor lingviști, care tratează acest subiect din dublă perspectivă: denominativă și conotativă.

Termenul metaforă își are originile în limba greacă (*meta = dincolo, fero = duc*) și constă în *transfer, deplasare*, fiind, de fapt, o comparație incompletă, din care lipsește un termen.
Metafora reprezintă o figură semantică complexă, fundamentul limbajului poetic, în genere, fiind, totodată, și sursa expresivității acestuia, atrăgând lectorul într-un univers plin de semnificații.
Grupul de cercetători belgieni este de părere că *cu greu ne-am putea imagina o scriitură poetică din care metafora să lipsească*[1], tropii fiind considerați un procedeu poetic, cărora specialiștii din retorica clasică le-au acordat o atenție deosebită, iar reprezentanții poeticilor moderne au încercat să-i interpreteze.
În accepțiunea lui Hugo Friedrich, *metafora devine cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate a poeziei moderne*[2], după cum se poate observa și în lirica Magdei Isanos, în care anumite grupuri de cuvinte constituie niște metafore unice, surprinzând prin caracterul lor neobișnuit.

[1]Dubois Jacques, *Retorică generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 133
[2]Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 220

Cei care au cercetat şi au realizat studii în domeniul stilisticii, identifică mai multe tipuri de metafore.

Din punct de vedere gramatical, aceste figuri de stil sunt clasificate în *metafore nominale* şi *metafore verbale*.

În funcţie de absenţa ori de prezenţa termenilor, avem în vedere *metafore coalescente*, adică *explicite, in praesentia*, când sunt prezenţi ambii termeni, ca şi *comparaţia metaforică, sinecdoca şi antonomaza generalizată*[3] şi *metafore implicite, in absentia*, când conţin doar termenul figurat, reprezentând, de fapt, adevărata metaforă.

În lucrarea *Introducere în stilistica operei literare*, Ştefan Munteanu susţine că *metafora nu se sprijină decât aparent sau parţial pe un act de analogie, ci pe unul de identificare între doi termeni, dintre care unul, cel figurat şi individual, ăşi asumă şi exercitarea funcţiei termenului propriu şi general*[4].

Elena Slave, autoarea studiului *Metafora în limba română*, împarte, asemenea predecesorilor ei, metaforele în *implicite*, în care se utilizează doar termenul de plecare, şi *explicite*, care decurg din întrebuinţarea concomitentă a ambilor termeni şi afirmă că, în limba română comună, predomină metaforele implicite, în detrimentul celor explicite.

În cadrul acestui articol, ne-am propus să constatăm şi să interpretăm metaforele obsedante existente în lirica isanosciană, iar în acest sens, am utilizat metode critice, de analiză şi de interpretare, critica tematică şi psihocritica, prin care se urmăreşte *partea surselor inconştiente (deci sursele, dar nu cele biografice manifeste, ci cele latente, ascunse îndărătul celorlalte)*.

Teme ca natura, moartea, setea de viaţă, dragostea sunt receptate prin intermediul unor metafore insolite, explicite, în texte precum *Clipă, desfă-ţi aripile* sau *Noapte* ori implicite (*Pomii cei tineri*, *Febră*, *Copilăria mea)*.

Clopotul, noaptea, întunericul, grădina, livada, pădurea, codrul, lacul sunt metafore care ilustrează obsesia poetei ce învaţă, prea devreme, din păcate, a muri. Grădina, de exemplu, reprezintă paradisul sufletesc, în care viaţa se poate continua, după o moarte fizică.

Metafora luminii, avându-şi originile în creaţia lui Lucian Blaga, este percepută ca formă a vieţii, a existenţei, predominând, de asemenea, în lirica Magdei Isanos care, deşi resemnată de faptul că, pentru ea, timpul se va opri prea devreme, îşi manifestă dorinţa asiduă de a se agăţa de viaţă. Cuvinte ca *soare, cer, foc, rază, zi* conturează, de fapt, metafora luminii.

Avem în vedere, de pildă, nişte metafore explicite ca *dulce răsună brăţările* (*Clipă, desfă-ţi aripile*) ori *fulgi de-ntuneric*, în poezia *Noapte*. Imaginea vizuală care stă la baza celei de-a doua metafore ilustrează thanatosul şi starea de teamă a eului poetic, care-şi aşteaptă, în mod conştient, moartea. Moartea este o temă preponderentă în lirica isanosciană, manifestându-se sub forma a numeroase metafore, ce devin obsesii, reflectând trăirile reale ale autoarei. În acest sens, oferim drept exemple alte metafore, care întăresc ideea expusă: *masca morţii* (*Febră*), *în flori îşi deschid morţii ferestrele* (*Flori*) ori *Viaţă, pentru unii ai fost/ masă pururi întinsă,/ pentru mine – ploaie pustie* (*De-am fi împărţiţi pe dreptate*).

În poezia *Febră*, metafora se suprapune cu personificarea ori comparaţia: *Febra venea, dansa şi strălucea*. Acest cuvânt, din câmpul lexical al bolii, al morţii este, de fapt, un element pe care Magda Isanos l-a simţit în realitate, dacă ţinem cont de faptul că aceasta s-a stins din cauza unei endocardite reumatice. Cu alte cuvinte, poeta basarabeancă îşi scrie viaţa în versuri, iar prin redundanţa utilizării anumitor structuri lexicale şi raportându-ne la biografia sa, putem afirma că anumiţi tropi dezvăluie ideile fixe (obsesiile) acesteia.

Datorită faptului că metafora poate lua naştere din diverse construcţii gramaticale, creionând nişte valenţe semantice deosebite, cercetătorii deosebesc, din acest punct de vedere, mai multe metafore: substantivale, verbale, adjectivale, cea mai des întâlnită fiind cea substantivală, graţie grupului nominal. La rândul lor, metaforele substantivale se împart în metafora-apoziţie (*Soare de-aramă, zeu popular – Pomii cei tineri; Tu, feciorelnică lume, bună-vestire - Primăvară*), metaforă genitivală (*Şi-n mijlocul cereştii mele spaimă/ întrezăresc cuvinte de foc - Cânt*), metaforă în cazul

[3]Parpală, Emilia, *Introducere în stilistică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p.165
[4]Munteanu, Ştefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Editura Vest, Timişoara, 1995, p.226

acuzativ (*Prin spaţii zărea,/ pe punţi de argint, glezna mea – Moartea prorociţei*), metaforă în vocativ (cea existentă în textul Viaţă, exemplificat anterior)[5].

Moartea, tema frecventă în lirica Magdei Isanos, cea care a luat diverse măşti în realitatea sa, până să-şi arate faţa autentică, este ilustrată, din nou, prin intermediul unei metafore verbale: *Am să mor ca o pasăre care prea mult a zburat* (*Oamenii mă uimesc*). Această secvenţă lingvistică poate sugera sacrificiul pentru creaţie, dacă luăm în considerare mărturisirea fiicei ei, Elisabeta Isanos, care susţine că mama ei a scris până în ultimul moment de viaţă.

Alte elemente precum *clopotul, noaptea, toamna* sunt cuvinte ce constituie, în diverse combinaţii, metafore asociate morţii: *Stufos întunericul se făcea - / Şi rece-mprejurul tău , stea...* (*Noapte*).

Moartea este percepută ca o trecere într-o altă lume, autoarea manifestând interes faţă de aspectele ei vegetale după moarte. Aşadar, poezia ei este picturală, ilustrând tablouri naturistice reale, învăluite în lumini şi umbre fantastice: „Observând marele spectacol al naturii, autoarea vrea să ne spună, narativ vorbind, că în lume se produc o mulţime de minuni: plouă, răsare soarele, creşte iarba, de fapt întâmplări obişnuite. În ceea ce o priveşte, ar dori să capete una din ipostazele pe care le înfăţişează în versuri, cu alte cuvinte să-şi asigure un mod de existenţă şi după ce îşi pierde făptura umană”[6]. Bucuria naturii este creionată în mare parte dintre poeziile postume ale Magdei Isanos. Senzaţia contopirii cu lucrurile înconjurătoare, criza consimilitudinii, plasarea melancoliei într-un timp etern sunt trăsăturile fundamentale ale poeziei ei. Moartea nu se mai simte atât de puternic în cazul celui care ştie să se camufleze în toate elementele naturii, însă până în punctul acesta omul trebuie să parcurgă un drum greoi, fiind urmărit pretutindeni de două planuri. În consecinţă, devine plauzibilă seria de disonanţe şi contradicţii, raportul viaţă-moarte, teluric-cosmic, clipă-veşnicie, lumină-întuneric, individ-omenire, real-imaginar, răscoală-acceptare, apolinic-dionisiac şi soluţionarea lor prin înglobarea în frumuseţea cosmică. Variatele sensuri ale cheii *viaţă-moarte* sunt denaturate, fasonate, amplificate, dezvoltate de context. Ţinând seama de diferitele mituri şi simboluri ale diverselor culturi, poeta se obişnuieşte cu moartea, în modul acesta dorind să o îndepărteze sau măcar să o amâne.

Poeta învaţă a muri graţie *grădinii, livezii, pădurii, codrului, parcului*, care sugerează tendenţa sufletului de a se integra în armonia pădurii şi în grădinile edenice. Vrând să-şi înfrumuseţeze moartea inevitabilă, ea oferă spaţiului transcendent confortul locurilor familiale. Relaţia dintre *eu* şi *lumea-grădină* constituie în lirica Magdei Isanos un tipar ontologic asemănător celui Eminescu-Blaga.

Un alt ochi cu care se mai poate vedea celălalt tărâm este *oglinda*. Obiectul întâlnit la pasionaţii de magie, acesta nu putea fi absent în poezia unei poete aflată sub misterul magiei şi al vrăjitoriei. Oglinda lui Eminescu, privită ca spaţiu de redescoperire a esenţelor, de reînviere a sămânţei lumii, continua să aibă semnificaţii în poezia Magdei Isanos. În plus, lumea ei poetică se clădeşte din foarte multe oglinzi, care se reflectă unele în altele.

Imaginea celui care apare în oglindă nu mai poate fi proprie, şi nici reală. Oglinda nu are sarcina de a reflecta, ca în cazul poeţilor simbolişti doar obsesiile individuale, ci prin eul poetic care devine impersonal, încep să comunice şi alte glasuri: *S-aprinde-n oglindă lampa bătrână/ cu picior şi bonetă de-atlas -/ şi nu ştiu, eu povestesc, sau ea fără glas,/ amândouă cuprinse-n lumină* (*Lampa*). Există două voci, cea auctorială şi cea a *lămpii bătrâne*, a luminii veşnice, care se suprapun până devin una singură. Astfel, în oglindă individualul se dizolvă în cosmic.Oglinda nu mai constituie imaginea unui singur om, ci arată fiinţa umană în totalitate de la începuturile lumii. Este o tehnică blagiană, al cărei reprezentant s-a declarat împotriva individualismului simbolist. Oglinda semnifică, aşadar, memoria subconştientă.

În oglindă subconştientul apare în mai multe forme ale morţii. Aici eul poetic meditează asupra mai multor stări: *Candelă întârziată,/ te-am aprins târziu, anume,/ să clipeşti doar pentru mine./ Tu clipeşti în ceea lume* (*Între oglinzi*). Feţele care apar sunt arhaice: *Mai multe chipuri s-ascund în oglinzi,/ obraji şi mâini ca nuferii deschise,/ străbat la suprafaţa multor vise/*

[5] Pircă, Lidia Carmen, *Magda Isanos – Lecturi stilistice*, Editura Universitatea ”Lucian Blaga”, Sibiu, 2013, p. 267
[6]Ursache, Magda, Postfaţă la *Poezii* de Magda Isanos, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 194

străbunii mei cucernici şi plăpânzi (*Multe chipuri*). Pe fondul luminos al oglinzilor fiinţele umane trec în cortegii orientate spre seară. Oglinda semnifică momentul de scurtă durată şi înşiruirea formelor, întotdeauna altele. Teama devenirii stârneşte fiinţa umană până în ultimul punct: *De oglinzi mă tem şi acum./ Este înlăuntrul lor ca un fum,/ care noaptea se-ntinde-n odaie,/ mai ales când e luna-n văpaie./ Se deschide-n oglindă o poartă/ spre nu ştiu ce lume moartă*[7]. Conştientizarea apariţiei morţii cauzează suferinţă, angoasă, creionată într-un spectacol uluitor al imaginaţiei: *...duhuri fără pace, văpăi,/ jucau peste tot în odăi. // Hohoteau, se-ascundeau în oglinzi./ Atunci te rugam să aprinzi/ şi pentru mine-o stea, o lumină./ Statornică, pământească nădejde, vină! // Dar nu venea.O umbră prin unghere/ se furişa c-un pas tăcut, şi lângă/ picioarele patului meu aştepta, nătângă, / sufletul veşted să mi-l poată cere* (*La-nceput, prin ferestre deschise*).

Soarele, corespondent al luminii, element fertilizator, oferă viaţă arborilor pe care îi mângâie cu razele sale calde, iar prin variatele metafore este creionat un tabloul unic, datorită interferării galbenului razelor de soare cu azurul, care accentuează setea de viaţă, dorinţă asiduă a eului poetic, alter-egoul Magdei Isanos, ce-şi doreşte să se agaţe de firul subţire al vieţii: *Aşa ţi se pare mereu pe-acest cer,/ c-a trecut un înger, un mare mister./ Însă* ***pe pământ a început/ descompunerea lentă.../ Poame târzii cu carnea transparentă/ s-au desprins şi au căzut***. (*Lumina asta*). Versurile citate reliefează două perspective aparent antitetice, căci, în timp ce spaţiul celest este încărcat de sacru, datorită imaginii îngerului, în spaţiul terestru are loc descompunerea, marcând efectele trecerii ireversibile a timpului.

Textele lirice isanosciene oglindesc elemente biografice ale autoarei, iar sensibilitatea crescută a acesteia faţă de anumite teme pe care le abordează, având la bază metafore ce dezvăluie anumite obsesii, este justificabilă, fiindcă tânăra poetă a dorit să îmblânzească moartea inevitabilă, prin puterea cuvintelor.

Lirica Magdei Isanos este încărcată de metafore, alături de alte figuri de stil (comparaţie, epitet, personificare, hiperbolă), prezentul articol fiind doar un început de cercetare al registrului stilistic, scopul constând în ilustrarea obsesiilor şi a frământărilor scriitoarei basarabence, pe care le-a expus în poezia sa.

BIBLIOGRAPHY

Blaga, Lucian, *Opere*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura Arc, Chişinău, 1997
Dubois Jacques, *Retorică generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
Grati, Aliona, *Magda Isanos – Scrieri*, Editura Ştiinţa, Chişinău, 2016
Isanos, Magda, *Cântarea munţilor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988
Isanos, Magda, *Poezii*, Antologie, postfaţă şi bibliografie de Magda Ursache, Editura Minerva, Bucureşti, 1974
Isanos, Magda, *Poezii/ Poésies*, Traducere de Elisabeta Isanos, Editura Libra, Bucureşti, 1996
Isanos, Magda, *Scrieri*, Ediţie, studiu introductiv, repere cronologice, note şi comentarii, referinţe bibliografice de Aliona Grati, Editura Ştiinţa, Chişinău, 2016
Isanos, Magda, *Vis vegetal*, Editura Nico, Târgu-Mureş, 2014
Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura Timpul, Bucureşti, 1996
Manolescu, Nicolae, *Poezia modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968
Munteanu, Ştefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Editura Vest, Timişoara, 1995
Parpală, Emilia, *Introducere în stilistică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
Pircă, Lidia Carmen, *Magda Isanos – Lecturi stilistice*, Editura Universităţii ” Lucian Blaga”, Sibiu, 2013

[7]Grati, Aliona, *Magda Isanos – Scrieri*, Editura Ştiinţa, Chişinău, 2016, p. 22

CULTURE IN 1848 IN THE ROMANIAN LANDS – FORTY-EIGHTER CANON

Dana Eugenia Dughi
PhD, Arad

Abstract: This article presents the contributions to the level of emancipation of the Romanian language, as an element of national identity, through journalism and literature. In this sense, the literary currents to which the writers of this period adhere, the new species and literary genres now emerging, all from the vision of the one who left the country, who is in the position of exile, the traveler through a world that, even if he understands them ideals, can not offer the warmth that your native land gives you. It is highlighted the national character of the literary productions, no matter where they were created, the writers in exile having a strong bond - the desire to promote the Romanian language, culture and the Romanian nation, which wanted a strong nation, knows the mother, like the Danube.

Keywords: national culture, literature, exile, writersand revolution of 1848

Între anii 1830 – 1860 se poate vorbi de o literatură clasică, din perioada de tranziţie. Treptat se va trece de la formula clasică la cea romantică, ambele curente literare coexistând la scriitorii epocii. Veteranii epocii, după un debut clasic, vor parcurge o fază preromantică, mai apoi ajungând la un romantism moderat, cu vizibile reminiscenţe clasice. Este vorba despre Asachi născut în celălalt secol, Eliade, Negruzzi şi Alexandrescu, născuţi după 1800, urmând mai tinerii Bălcescu, Russo, Bolintineanu, Filimon, Alecsandri, născuţi la 1819. Despre Alecsandri putem spune chiar că a evoluat în sens invers, începând prin „a fi romantic şi sfârşind prin a fi clasic”[1].

Perioada paşoptistă este caracterizată printr-o puternică manifestare a conştiinţei naţionale în toate provinciile româneşti, între anii 1830 – 1860. În evoluţia istorică a literaturii româneşti această perioadă delimitează o epocă distinctă, numită, în mod curent, epoca paşoptistă. Termenul paşoptism, care desemnează o perioadă importantă în istoria literaturii româneşti, este un termen generat de anul revoluţionar 1848.

Această epocă înţeleasă în sens larg poate fi împărţită în trei etape:

- prepaşoptismul – 1830 -1840;
- paşoptismul – 1840 – 1860;
- postpaşoptismul – 1860 – (1865) /1868.

Legăturile de continuitate sunt specifice evoluţiei literaturii şi cu cât scriitorul este mai important cu atât legăturile lui cu trecutul şi cu viitorul sunt mai adânci. Astfel, între literatura paşoptistă, literatura anterioară şi cea postpaşoptistă există o unitate indisolubilă. Primele manifestări ale iluminismului apar în momentele literare de până la 1840, în creaţia unor scriitori şi oameni de cultură, fiind reprezentat mai ales de Şcoala Ardeleană. Paşoptiştii au amplificat aceste manifestări iluministe, transformându-le într-un sistem de concepţii social – politice şi cultural-estetice conturate.

Odată cu încetarea domniilor fanariote, în anul 1821 şi revenirea la domniile pământene, s-au creat premisele unei europenizări economice şi spirituale. Limba franceză pătrunde în şcoli, astfel intelectualii au înţeles necesitatea modernizării societăţii româneşti insistându-se pe activităţile culturale şi literare. Renunţarea la domniile fanariote şi instalarea domnilor pământeni, apariţia unor relaţii economice şi politice noi constituiau premisele necesare pentru trecerea societăţii româneşti la o nouă etapă de dezvoltare social-economică, de modernizare a vieţii social-politice şi culturale.

[1] Alexandru Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi,* Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 45.

Identificarea momentului de naştere a literaturii romantice nu e lesne de făcut. În Franţa, afirmarea puternică a romantismului a coincis cu lansarea unui manifest-program. Pe de altă parte, în Anglia, nu numai că ideile nu au fost sistematizate într-un program, dar nici nu şi-au atribuit denumirea de romantici considerând-o denumire „continentală".

Acest mod discret de a pătrunde nu e lipsit de consecinţe. „Dacă pretutindeni romantismul există încă înainte de a-şi face cunoscută existenţa, el se transformă, în clipa în care îşi conştientizează manifestarea, dintr-o mişcare în stare de dispersiune şi disponibilitate, într-o şcoală cu articole de crez, cu magiştri care-i fixează strategia şi doctori însărcinaţi care să vegheze la puritatea doctrinei"[2].

Literatura română adoptă cu mare uşurinţă romantismul la fel ca alte literaturi – cea catalană, cehă, iugoslavă – toate acestea fiind în faza lor emergentă, nici una necunoscând o perioadă clasică reprezentativă distinctă. Se produce astfel un melanj între arta clasică realistă şi romantismul viguros al mijlocului de secol XIX. Coexistenţa acestor curente în literatura română determină o abordare diferită a romantismului în spaţiul literar românesc faţă de cel german, italian sau francez.

Aşa cum spunea Paul Cornea, romantismul ia în posesie câmpul culturii româneşti după 1830, pentru ca la 1840 dominaţia să fie deplină. Se configurează o „mişcare" literară naţională. Integrarea europeană face ca jocul afinităţilor sufleteşti să devină productiv, câţiva mari romantici precum Lamartine, Hugo şi Byron sunt recuperaţi, deoarece oferă mediului intelectual românesc ceea ce caută, în aceeaşi perioadă, adjectivul „romantic" atestat în mod excepţional înainte de 1830, şi anume cu semnificaţia primară de „pitoresc", devine uzual, căpătând şi accepţia istorico-estetică de „şcoală" sau „curent".

Şerban Cioculescu spunea: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experienţa interioară a romantismului ne-a rămas străină". Paul Cornea, în 1972, a încercat să găsească mijlocul prin care teza imitaţiei şi a dezvoltării independente să poată fi acomodate cu faptele culturale. „Dacă am porni de la fiecare cultură în parte, fără să ignorăm „fondul comun" european ar exista, susţine istoricul român, cel puţin trei romantisme: cel apusean de dinainte de 1830, cel apusean de după data respectivă şi cel răsăritean"[3].

Această concepţie o regăsim elaborată, argumentată, în cartea lui Virgil Nemoianu din 1984, *The Taming of Romanticism.* Aici distingem „un prim romantism, înainte de 1815, şi un stadiu târziu al curentului, între 1815 şi 1848"[4]. Cel dintâi, numit *High Romanticism* se dezvoltă în epoca Revoluţiei Franceze şi a imperiului, în câteva ţări occidentale, cum ar fi Anglia, Germania şi Franţa, şi este o mişcare caracterizată de radicalism ideologic, coerenţă, vizionarism, simţ cosmic, integrarea contrariilor, misticism şi intensitate pasională. Cel de-al doilea a primit numele de *Biedermier Romanticism* de la personajul creat înainte de mijlocul secolului al XIX-lea de doi ziarişti munchenezi şi desemnând un tip de filistin mic-burghez. Folosit cu sens peiorativ, extins apoi la fenomene de modă şi mobilier din perioada Restauraţiei, termenul a fost, în fine, preferat altora pentru denumirea celui de al doilea romantism în întregul său.

În plan literar, momentului paşoptist îi este specifică poezia lirică, militantă, patriotică şi vizionară, în care evocarea istorică şi folclorul îşi găsesc roluri centrale, regăsind aceste elemente foarte bine reprezentate la scriitori ca Alecsandri, Bălcescu, Alexandrescu, Bolintineanu, Russo, Kogălniceanu sau la Andrei Mureşanu. Principalele caracteristici ale romantismului românesc paşoptist rămân însă patriotismul şi lupta pentru realizarea idealului naţional, un spirit cetăţenesc plenar manifestat, o devotată dăruire şi punere în slujba poporului.

În cuprinsul literaturii paşoptiste, ca orientare literară va predomina romantismul care va atinge apogeul cu Mihai Eminescu, considerat ultimul mare romantic european. Dar elemente romantice sunt detectabile încă în poezia lui Grigore Alexandrescu, Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Bolliac, adică în opera celor care au cultivat motivul ruinelor şi al mormintelor, tema trecerii timpului, solitudinea şi peisajul nocturn. În această ipostază, romantismul se va îmbina cu

[2] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, p. 454.
[3] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 148.
[4] *Ibidem.*

iluminismul şi clasicismul. Grigore Alexandrescu, de exemplu, este un scriitor clasic prin cultivarea unor specii literare aparţinând acestui curent, fabula, satira, epistola, dar şi un scriitor romantic, prin elegie, prin meditaţia istorică, prin cultul trecutului. Totodată, elementele romantice se vor prelungi şi în epoca post-eminesciană, coexistând cu elementele sămănătoriste şi simboliste. În acest context, ideea specificului naţional în cultură şi artă, anunţată de *Dacia literară*, va fi preluată de revista *Semănătorul*, la începutul secolului al XX-lea, care va promova o literatură inspirată din realităţile naţionale, în pofida orientărilor moderniste ale epocii. La 1872, prin scriitorii junimişti şi Titu Maiorescu se constituie „direcţia nouă" în cultura română, valorificând momentul paşoptist, folclorul, cronicarii şi legăturile cu literaturile străine.

Paşoptiştii au avut preocupări deosebite pentru istoria naţională, pentru limbă şi îmbogăţirea ei, pentru culegerea folclorului şi dezvoltarea literaturii. Romantismul nu constituie singura caracteristică a perioadei paşoptiste, în limitele acesteia se remarcă şi existenţa altor orientări literare. Astfel, în cadrul epocii se depistează şi elementele realiste, întrucât reflectarea problemelor sociale şi satirizarea viciilor orânduirii feudale erau trăsături esenţiale, promovate de scriitorii perioadei, deşi realismul se va constitui în literatura română abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Caracteristicile principale ale paşoptismului ar fi orientarea spre înnoire şi încercarea de a fi la acelaşi nivel cu ţările dezvoltate din punct de vedere economic şi cultural. Faptul că literatura română a păşit pe calea „europenizării" cu întârziere a exercitat o influenţă vădită asupra ritmului de dezvoltare şi asupra căutărilor ei ideatico-artistice.

Promotorul mişcării paşoptiste, Mihail Kogălniceanu, insistă asupra celor trei surse de inspiraţie: istoria patriei, natura şi pitorescul obiceiurilor populare, care de cele mai multe ori se întrepătrund, în această epocă. Mihail Kogălniceanu publică, pentru prima dată, cronicile moldoveneşti, iar Nicolae Bălcescu pe cele munteneşti, precum şi nenumărate studii despre trecutul istoric al românilor. Astfel istoria, alături de folclor, capătă o importantă conotaţie artistică, prin creaţia scriitorilor generaţiei de la 1848.

„Artele şi literatura […], spune Mihail Kogălniceanu în *Prefaţa*la *Letopiseţele Ţării Moldovei,* n-au speranţă de viaţă decât acolo unde ele îşi trag originea din însăşi tulpina popoarelor. Altminterea, ele nu sunt decât nişte plante exotice pe care cel dintâi vânt le îngheaţă şi le usucă"[5]. „Tulpina popoarelor" o constituie tocmai acele obiceiuri, dansuri, cântece, „suvenire strămoşeşti" istorice şi folclorice. De aici, statutul privilegiat pe care-l cunoaşte tradiţia în literatura vremii, „colora naţională", frecventă în epocă, bazându-se anume pe tradiţia populară, istorică şi religioasă.

Oprindu-ne asupra inspiraţiei istorice în domeniul literaturii artistice, putem distinge „doua vârste"[6] ale acesteia, care sunt legate de doua perioade definitorii ale epocii paşoptiste. Prima perioadă, reprezentată de Ion Heliade-Rădulescu, Gh. Asachi, Vasile Cârlova, cuprinde cronologic anii 1830 - 1840. Generaţia aceasta este legată puternic de iluminism şi clasicism, iar apelarea la trecut avea doar rostul de a pune în faţa prezentului imaginea exaltată a unor fapte glorioase şi a unor eroi neînfricaţi. Această istorie reprezintă un model suficient pentru poetizarea şi resuscitarea vremurilor strălucite ale lui Mircea cel Bătrân, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul. Literatura artistică, aflându-se în faza unui romantism incipient, era calea cea mai sigură pentru a pune în faţa contemporanilor imaginea vie a unui ideal şi deci a unui viitor de libertate. Cea de-a doua perioadă cuprinde cronologic anii 1840-1860 şi este marcată de apariţia *Daciei literare*, revistă care a declanşat modificări fundamentale în scrierea şi difuzarea literaturii. Exemplul elocvent este articolul scris de Mihail Kogălniceanu, *Introducţie*, în primul număr al revistei.

Dumitru Micu evidenţiază aceste etape: cea de până la apariţia *Daciei literare,* o etapă „mai puţin individualizată naţional" si, cea de-a doua, în care „reflectarea specificului autohton devine orientare programatică"[7].

---

[5] Mihail Kogălniceanu, *Scrieri (literare, istorice, politice*). Studiu introductiv de Geo Şerban, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967, p. 183.
[6] Paul Cornea,*Oamenii începutului de drum*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, p. 8.
[7] Dumitru Micu, *Emergenţa literaturii*// D. Micu. *Scurtă istorie a literaturii române* – Bucureşti, Editura Iriana, 1994, p. 144.

În această perioadă speciile literare cultivate sunt: elegia *Miezul nopţii,*Grigore Alexandrescu, *O fată tânără pe patul morţii,*Dimitrie Bolintineanu, epopeea istorică *Mihaida*, Ion Heliade-Rădulescu, epopeea cosmogonică *Anatolida*, Ion Heliade-Rădulescu, epistola *Epistola domnului Iancu Văcărescu*, Grigore Alexandrescu, oda *Oda lui Schiller,*Ion Heliade-Rădulescu, balada istorică *Muma lui Ştefan cel Mare,*Dimitrie Bolintineanu, balada fantastică *Mihnea şi baba,*Dimitrie Bolintineanu, meditaţia *Umbra lui Mircea la Cozia,*Grigore Alexandrescu, satira *Satira. Duhului meu,*Grigore Alexandrescu, fabula *Toporul şi pădurea, Câinele şi căţelul, Dreptatea leului,*Grigore Alexandrescu. Nuvela istorică – specie literară nouă în epocă – a fost cultivată în Moldova cu mult înaintea apariţiei acesteia în Muntenia şi Transilvania. Cele două naraţiuni sau „scene istorice" ale lui Alexandru Odobescu: *Mihnea-vodă cel Rău* (1857) şi *Doamna Chiajna*(1860) au ca model compoziţional nuvela negruzziană *Alexandru Lăpuşneanu*. În ambele, sunt evocate cu talent narativ şi descriptiv domniile celor doi despoţi din secolul al XVI-lea. Nuvelele păstrează valoarea documentară şi culoarea locală, specifice romantismului paşoptist.

Aşadar, speciile şi temele literare se diversifică: sunt abordate momente din istoria poporului român, în *Românii supt Mihai - Voievod Viteazul,*de Nicolae Bălcescu; sunt satirizate aspecte din viaţa socială, în *Fiziologia provinţialului*, a lui Costache Negruzzi; proza devine lirică, prin *Cântarea României*, de Alecu Russo; apar romane cu teme romantice: *Tainele inimii*, de Mihail Kogălniceanu, *Manoil şi Elena,* de Dimitrie Bolintineanu*; Călătorie în Africa,*de Vasile Alecsandri, este un „sistem narativ pe principiul *Decameronului*"[8], după cum îl caracterizează George Călinescu, iar *Românii supt Mihai - Voievod Viteazul* este, în aprecierea aceluiaşi critic literar, „descrierea religios înspăimântată a unei Românii de o măreţie sălbatică". Potrivit lui Paul Cornea, *Alexandru Lăpuşneanu,*de Costache Negruzzi, prezintă „destinul unui domnitor infernal ca Richard al *III*-lea"[9].

Sunt preluate în această perioadă idei din literatura occidentală, dar apar diferenţieri totuşi. Astfel, tema ruinelor este exploatată în mod diferit - în literatura occidentală este valorizată în sensul timpului care trece şi macină înfăptuirile omului, pe când în literatura română se insistă pe valoarea instructivă. Această temă este redată în acest mod de toţi autorii care au inclus tema ruinelor în opera lor: Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu. Tema preromantică a ruinelor, cu motivele melancoliei, evocării istoriei şi a scurgerii timpului, este convertită în literatura română în noi înţelesuri, pe fondul unei atmosfere de avânt revoluţionar, de optimism politic general. Este pus în prim-plan sentimentul mândriei de a fi urmaşii unor glorioşi străbuni şi nu melancolia pe care o trezesc vestigiile trecutului. Motivul „ruinelor" în poezia paşoptistă se situează pe linia unui lirism de tip meditativ şi combativ, în acelaşi timp. În literatura scrisă şi în viaţă, exilul va căpăta unele accente mesianice.

Abordarea tematicii istorice drept una predilectă este generată de condiţiile social-politice din prima jumătate a secolului al *XIX*-lea şi idealurile de care erau animaţi toţi românii, respectiv libertatea socială şi unitatea naţională. În literatura de inspiraţie istorică la scriitorii generaţiei paşoptiste, istoria a fost valorificată cu scop „pedagogic" - trecutul fiind evocat pentru a da pildă prezentului decăzut prin modele însufleţitoare, demne de urmat. Se creează în acest mod o legătură vie între literatură şi istorie. Evocarea trecutului istoric este convertită de paşoptişti într-o cauză a educării naţionale. Caracterul naţional este o altă dimensiune centrală a preocupărilor scriitorilor paşoptişti, „Principiul esenţial, dominant al ideologiei literaturii paşoptiste e cel naţional"[10].

Afirmarea naţională este cauza pentru care se combate oprimarea otomană, se critică degradarea prezentului, se accentuează originea romană şi trecutul istoric glorios, se încurajează încrederea în viitor, având ca resurse importante folclorul, istoria şi limba română.

---

[8] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Editura Semne, 2003, p. 245.
[9] Paul Cornea, *Op.cit.*, p. 8.
[10]Bucur Ţincu, *Paşoptismul în istoriografia literară contemporană*în *Revista de istorie şi teorie literară*, tom 23, nr.2, 1974.

Interesul pentru istorie nu este specific numai romantismului, ci şi perioadei clasice, doar că aceasta recomanda antichitatea ca zonă de inspiraţie istorică, pe când romantismul face apel în mod insistent şi predominant la istoria naţională.

Evocarea istoriei prin mijloace literare apare la cea mai mare parte a scriitorilor de la 1848. Dintre prozatorii de seamă, care au adoptat ca prioritară tema istorică, face parte şi Nicolae Bălcescu. Opera sa, *Românii sub Mihai Vodă Viteazul*, scrisă în exil, între 1849 şi 1852, şi publicată postum de către Alexandru Odobescu, îl situează pe Nicolae Bălcescu printre cei mai de seamă scriitori din epoca paşoptistă. Autorul expune faptele cu rigoare ştiinţifică, cu obiectivitate, bazându-se pe izvoare istorice în forma poemei istorice.

O altă viziune asupra valorificării istoriei este propusă de scriitorul şi folcloristul Petre Ispirescu în *Istoria lui Ştefan cel Mare şi Bun*. Scrierea e mai degrabă un basm, aproape de tradiţia populară, dar care conţine multe amănunte istorice. Opera se plasează în rândul scrierilor paşoptiste de orientare istorică, prin caracteristicile ei – fondul moralizator, tonalitatea romantică, datele istorico-documentare.

Evocarea trecutului istoric dobândeşte în poezie un larg orizont, o diversificare tematică, o accentuată semnificaţie majoră. Se cântă, înainte de toate, ruinele vechilor cetăţi de scaun ale vitejilor voievozi români, văzute ca mărturii ale unui trecut de glorie şi care servesc drept pilde date prezentului, în scopul reînvierii şi perpetuării faptelor de vitejie şi eroism ale strămunilor.

Cel dintâi poet modern român, cântăreţ romantic al vestigiilor istorice este Vasile Cârlova. Poezia lui Vasile Cârlova anunţa acea atmosferă sufletească ce avea să marcheze poeţii din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Versurile din *Ruinurile Târgovişti*itransmit admiraţie şi încredere în faptele istorice pentru valoarea lor exemplară. Reflectarea istoriei naţionale în poezia de la 1840 urmează stilistic două linii: una lirică, în centrul căreia se află simbolul ruinelor, şi alta epică, ce reanimă scene şi subiecte istorice, mai mult sau mai puţin veridice, demne de urmat.

Această îmbinare de stiluri se regăseşte şi în proza paşoptistă. De exemplu, naraţiunea alternează cu descrierea de peisaj, după modelul clasic. Această raportare concomitentă la cele două elemente, indisolubil legate unul de altul, devine caracteristică pentru o bună parte din lucrările în proză ale scriitorilor paşoptişti, în special pentru proza de călătorie. În acest sens, un spaţiu semnificativ în notele de călătorie ale lui Dimitrie Bolintineanu îl ocupă digresiunile şi comentariile asupra diverselor personaje şi situaţii istorice, cu numeroasele citate şi indicarea ştiinţifică a sursei. Aderarea la unele valori social-patriotice, expresie a însăşi angajării autorilor în marile evenimente ale epocii este vizibilă dincolo de valorile intrinseci ale peisajului, ale sentimentelor asociate acestuia, descrierea naturii meleagurilor natale. Reflectă, de fapt, o caracteristică definitorie a literaturii paşoptiste, „un stil al participării la istorie, o forma exemplară a patriotismului”[11].

Alecu Russo este primul din literatura română care scrie poemul în proză. Prin acest mod, răspunzând în acelaşi timp dezideratelor enunţate anterior, specifice epocii, acesta se adresează generaţiei sale pentru a atrage atenţia asupra meleagurilor patriei.

Valorificarea istoriei, a cronicilor şi legendelor lui Ioan Neculce (publicate în *O samă de cuvinte*), se constituie pe acest fond ca punct de pornire al numeroaselor lucrări care aparţin epocii şi tematicii paşoptiste. În legende accentul cade pe discursul romantic, care reprezintă esenţa patriotismului paşoptist.

Legendele istorice ocupă – şi ca volum, şi ca semnificaţie artistică – un loc aparte în creaţia lui Dimitrie Bolintineanu şi Vasile Alecsandri. Se exprimă în aceste lucrări în mod clar sentimentul naţional, ele purtând, simultan, şi marca unei creaţii artistice, la baza căreia stau studierea şi valorificarea istoriei şi a folclorului. Perfecţiunea artistică a acestor opere este dată tocmai de întrepătrunderea evenimentelor istorice cu motivele folclorice. Legenda, ca formă de expresie artistică, a fost aleasă pentru a comunica dinamismul istoriei, pe de o parte, şi pentru a prezenta aspectele fundamentale ale unei epoci pline de nelinişte, zbucium şi măreţie, pe de altă parte.

Ca remarcă generală referitoare la proza paşoptistă, se poate spune că, la fel ca în cazul poeziei, se axează pe două izvoare de inspiraţie ce se întrepătrund şi se completează reciproc,

[11] Paul Cornea, Mihai Zamfir, *Gândirea românească în epoca paşoptistă* (1830-1860).Vol. I, Bucureşti, 1968, p. 42.

cronicile şi documentele istorice şi tradiţia populară. Folosind criteriul speciilor epice, al „categoriilor literare narative" şi cel al tipologiilor literare, profesorii Simona Antofi şi Andrei Bodiu cuprind în analizele lor consacrate prozei paşoptiste şi postpaşoptiste numeroase nuvele istorice, romantice, romane, fiziologii literare/scrisori şi memoriale de călătorie şi teme precum amorul, societatea, oraşul, suferinţa, moartea, celălalt şi scrisul.[12]

Cele două filoane de inspiraţie – istoria şi folclorul – conferă literaturii paşoptiste direcţiile de bază - literatura de inspiraţie istorică se afirmă, astfel paralel cu literatura de inspiraţie populară. Ambele surse oferă o paletă largă de inspiraţie autorilor, pentru unii scriitori istoria fiind un cadru larg de acţiune din care-şi extrag subiectele şi eroii, pentru alţii, doar un sentiment al trecutului. Pentru unele lucrări literare, istoria se constituie în pretext, în altele, izvoarele sunt urmate cu exactitate, ele fiind transpuse într-un limbaj mai mult sau mai puţin artistic. Scriitorii epocii au contribuit, prin preluarea datelor din istorie, la afirmarea ideilor progresiste, revoluţionare ale vremii, prin operele lor fiind promotori ai prezentului, nu doar evocatori ai trecutului istoric. Ei dau formă social-politică şi conotaţie literar-artistică evenimentului istoric, stimulând şi promovând şi sentimentul şi ideea ce însoţeşte un fapt istoric.

Paşoptismul revoluţionar, prin lupta pentru emancipare naţională şi dreptate socială, amplifică şi întregeşte principiile unei ideologii sub semnul căreia au luptat şi au creat generaţia anterioară. Multitudinea de tendinţe şi curente literare dovedeşte dorinţa şi determinarea scriitorilor de la 1848 pentru conturarea şi dezvoltarea unei literaturi naţionale, cu diverse genuri şi specii literare, concordantă cu scara valorilor literaturii universale. Prin eforturile lor masive, cu o sumă mare de sacrificii, s-a produs trecerea de la încercările modeste ale câtorva boieri luminaţi la o veritabilă literatură, posedând toate genurile, fiind generatoare de modele.

BIBLIOGRAPHY

1. Antofi, Simona, *Proza paşoptistă şi postpaşoptistă. Relecturi critice*, Galaţi, Editura Europlus, 2008
2. Bodiu, Andrei, *Sapte teme ale romanului postpasoptist*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002.
3. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Editura Semne, 2003.
4. Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc: spiritul public, mişcarea ideilor şi literatura între 1780-1840*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.
5. Cornea, Paul, *Oamenii începutului de drum. Studii şi cercetări asupra epocii paşoptiste*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978.
6. Cornea, Paul, Zamfir, M., *Gândirea românească în epoca paşoptistă (1830-1860)*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
7. Kogălniceanu, Mihail, *Scrieri sociale, literare şi istorice*, Tabel cronologic de Vasile Ciocanu, Chişinău, Editura Litera, 1998.
8. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
9. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, Bucureşti, Editura Iriana, 1994.
10. Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
11. Ţincu, Bucur, *Paşoptismul în istoriografia literară contemporană* în *Revista de istorie şi teorie literară*, tom XXIII, nr. 2, 1974, pp. 112-118.

[12] Vezi Simona Antofi, *Proza paşoptistă şi postpaşoptistă. Relecturi critice, Galaţi, Editura Europlus,2008* şi Andrei Bodiu, *Şapte teme ale romanului paşoptist*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002.

BORDERLESS DRACULA

Elena Atudosiei
PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:Vampirism has always been and will probably always be shrouded in mystery. Years of stories, films, and studies have only managed to enrich the myth and deepen its secrets. We will focus here on the one who is the best-known undead in literature: Dracula. He became immortal not only because he was envisioned as a virtually indestructible creature, but because his name is alive to this day, because this figure influences literature and film even nowadays. This paper will present Dracula not as he was created by Bram Stoker, but as he was reimagined in recent years by Dacre Stoker and Ian Holt. We will see how we can draw connections between the changes this character has faced and the events taking place around us throughout the years. Can we actually link Dracula to Romania? What does his image (as seen by Bram Stoker and later reshaped by another Stoker) say about the cultures in which we can find its roots?

Keywords: Dracula the Un-Dead, vampirism, Dacre Stoker, culture, fantasy

We would not be mistaken to say that the best known name across the world linked to vampirism is Dracula. Whether we wish to accept it or not, it is part of a network which includes Romania as well, even if the bond is based on fictional details mistaken for facts. To start with the beginning, the main goal of this paper is to present the image of Dracula as it is shown in a novel written a decade ago, *Dracula the Un-Dead*. Starting from a few key features, we will be able to speak about the portrait of the vampire as it is described nowadays, in a context in which the ability to adapt and to find balance between tradition in modernity is crucial.

Matthew Beresford notes that the vampire is "a (heretical) scapegoat of Christianity, in much the same way as witches were in the Middle Ages"[1]. The problem here is that yes, we do encounter this particular creature in Christian communities, yet it is not confined to them. It does not mean that the image of the vampire was not used at times as an excuse or even for manipulating the masses (more or less intentionally), but this is only part of the answer. According to Montague Summers, a vampire is a "blood-sucking ghost or re-animated body of a dead person; a soul or re-animated body of a dead person believed to come from the grave and wander about by night sucking the blood of persons asleep, causing their death. -...- Dead wizards, werewolves, heretics, and other outcasts become vampires, as do also the illegitimate offspring of parents themselves illegitimate, and anyone killed by a vampire"[2]. For one who is acquainted with Dracula even superficially, it proves to be quite easy to identify here elements which also appear in the novels written by Bram Stoker and Dacre Stoker respectively. John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart note in their book[3] that, through Dracula, Stoker modernized the vampire myth and created a character that remained shrouded in mystery, placed above other vampires.

Even if rather unclear in Stoker's original *Dracula*, the idea that Vlad the Impaler and the Count are one and the same person becomes the norm in later novels and films. Radu Florescu and Raymond T. McNally wrote about the Voivode and brought into discussion two opposite sides of his personality, the psychopath and the devoted defender of his country, offering as example stories

[1] Beresford, Matthew. *From Demons to Dracula.The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books LTD, 2008, p 44.
[2]Summers, Montague.*The Vampire in Europe*. New York: University Books Inc, 1968, p 1.
[3]Browning, John Edgar and Picart, Caroline Joan (Kay).*Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*. London: McFarland, 2010.

from different countries and pieces of information that are known to be true[4]. One book in which the link is clear is the one we chose for this paper. The novel is presented as the official sequel to *Dracula*, but the reader will immediately notice that the two authors (Stoker and Holt) did not shy away from making their vampire similar to Coppola's Dracula rather than Stoker's. The original story is used as the foundation, but new elements are added and some parts are changed so that they would reveal another side of the Count: he is still powerful, still standing and... in love.

Through secrets and a new threat, Quincey Harker (Mina Harker's son, now an adult) attempts to understand what exactly tore his family apart and who is behind the deaths occurring around him. Dracula is immediately blamed, for we learn that his turning to dust at the end of Bram Stoker's novel was just a trick to escape. We learn long before Quincey of the presence of a new, seemingly more powerful villain - Countess Elizabeth Bathory - and of aspects he will be unable to understand. There is no doubt here that Dracula was at one point in his long existence Vlad the Impaler. Nowadays, it no longer matters how much Bram Stoker knew of the voivode or if the hints left behind in his novel were meant to point towards a stronger link. As it happened in many cases, the character was given a life of his own. This is one of the instances where the two sides, history and myth, are not separated. Both the vampire and the historical figure appeared in many novels and films throughout the years. It is not a singular case, merely a well-known one which led to a further blurring of the boundaries between fact and fiction. "*Dracula* is only the title he chose when he became prince. But Dracula's true name is... Vladimir Basarab"[5], claims Van Helsing, and this is just one point where the vampire's identity is brought into discussion. We learn that Dracula is proud of his life as a man, that he wanted to protect his country and he mourned the past. He is presented as a tragic figure, yet Quincey's replies come to highlight the opposite perspective, that the former voivode was just a monster. Pieces of their dialogue will reflect the way Vlad the Impaler, the real person, is presented to this day: a hero or a tyrant.

We do not know how and why he rose from the grave. In folklore, vampirism is presented as a punishment. In this situation, despite the fact that Dracula is powerful and has existed throughout the centuries, he is still damned. Regardless of how it all began, undeath is a punishment to him. This is noticeable especially when we compare him to Elizabeth Bathory. She embraces her nature and uses it to her advantage. There is no compassion or fear in her, she knows who (and what) she is, what she can do and how to manipulate those around her. Of course, both creatures will have to answer for their actions in the end, but those killed by the Countess do not return. The Count attempts to stop her, yet his actions are not used as an excuse to keep the character alive after the secrets are revealed. After the events from *Dracula*, the vampire finds himself forced to hide in plain sight in order to survive. Thus, Basarab is "born", a successful Romanian actor. When we first see Bram Stoker's Dracula, we know that something is wrong, that he is not quite normal. What we are given now is a vampire who managed to adapt, whose animal-like features are hidden. Basarab is talented, charming, handsome and, more importantly, an actor. It is the perfect job for a being who does not show signs of aging, for someone who must play different roles in order to survive. He adapts and reinvents himself, becoming an inconspicuous part of a group.

Beauty conceals nightmares. Every vampire of this story, male and female, is like a perfect work of art. Nothing much seems to connect them with the vampires of folklore, except for a few situations. It is not unheard for a creature of the night to look appealing, but it is only an illusion, one which remained present in *Dracula, the Un-Dead.* The moment a vampire feeds or is weakened, the illusion shatters and the monster behind the pretty face is revealed: "her eyes turned into solid black orbs. Her face grew wild as her incisor teeth elongated into fangs. Her mouth opened extraordinarily wide, as if her jaw had unhinged itself from its socket. With a hideous, inhuman growl, she threw her fanged mouth forward"[6]. Dracula goes through the same changes, except we see his true face only when he stands on death's threshold. Dressed in fine clothing, his

[4]Florescu, Radu and McNally, Raymond T. *În căutarea lui Dracula. O istorie adevărată a lui Dracula şi a legendelor cu vampiri*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992.
[5]Stoker, Dacre and Holt, Ian.*Dracula, the Un-Dead.*London: HarperCollins, 2009, p 300.
[6]*Ibidem*, p 106.

body resembles a skeleton with pointed ears and sharp teeth. It is as if, once exposed to sunlight, every bit of skin and bone attempts to escape its bonds and allow the body to decompose. It is not difficult for us to accept such characters, which are both alluring and repulsive. This paradox can be seen as an invitation to learn more about them and the way they view humans.

From the way this story is told, we understand that Basarab is not the most powerful vampire we encounter. He proves to be a marvellous actor (both on and off stage), he defied time and remained a threatening presence, yet... someone proved to be better than him. Bathory is not much younger than Dracula, but she adapted perfectly to undeath and did not hesitate to use any sort of weapon to her advantage. This aspect triggered a chain of events which brought the undead to England. Concerning their abilities, the authors did not stray too far from a well-known path. Their vampires (especially the Count and the Countess) possess superhuman strength and reflexes, they can change their form, control the weather and animals, and they can fly. Whoever is strong enough can walk during the day for short periods of time, but sunlight is also shown as being lethal to the undead. The idea here is that creatures of the night might be able to escape their shackles, to defy interdictions, but they remain tied to darkness.

Vampires can exist for centuries and they are learning how to become virtually invisible to those who are unaware of their presence. The fact that they are not seen does not mean that they do not see perfectly clear what is happening around them. And the moment they choose to reveal their presence (or when they are forced to do so), one can be certain that there will be victims left behind. They feed on human blood, although we notice another difference between Bathory and Dracula here. While the former prefers virgin girls, therefore she desires to take youth and innocence, the latter claims to hunt only "animals, murderers, rapists, and thieves"[7]. Cruel or merciful, Stoker and Holt's vampires can find their place among other such creatures belonging to American literature, even if they receive different labels. Is this what our age needs when speaking of the undead? Up to a certain point, the answer is definitely yes. The mistake made by the authors was that they attempted to bring too many details which were not properly used within the plot, however, by doing so, they highlight some of the most popular trends concerning vampires. Elizabeth Bathory is the monster with a tragic past, the one who turned to darkness and willingly embraced it to escape death and helplessness. As for Dracula, he is humanised, he allows love to change him.

There is no happy ending in this case. Redeemed or not, these vampires still hold the place of the Other and they remain a threat towards humans and what is thought to be normal. People are perfectly capable of destroying themselves, but they are more afraid when the danger stems from something they do not understand. Folklore offers stories in which supernatural beings have children with mortal women. The same line is followed in this novel, when it is revealed that Quincey Harker is actually Dracula's son, born out of the Count's brief affair with Mina Harker. It is suggested that a mortal holding at least some of Dracula's powers (but without his weaknesses) has the potential of becoming a great weapon... one which must be destroyed if it points towards humans. The fact that Dracula can sire children can be linked to another ability possessed by vampires: turning people into creatures of the night. There is nothing new about the method: a person (generally a woman) is bitten by the undead and the victim drinks tainted blood. We return to blood, no matter from what perspective we analyse this issue. Vampirism is like a disease without a cure, for it either leads to the death of those who are infected or it changes their lives in unexpected, and often unwanted, ways. The examples offered in the novel highlight the fear and danger which follow vampires wherever they go.

This brings us to another issue: sexuality and homosexuality. As much as readers and writers seek or offer diversity and relatable characters, sexuality remains a delicate topic even today. The dichotomy virgin/ whore is still used too many times in fiction, overlooking nuances. The problem with *Dracula, the Un-Dead* is that it forces this issue onto the reader to the point that it cannot be ignored. It is not a matter of symbols or suggestions, it is simply there, at the very core of the story: Elizabeth Bathory found comfort in women even when she was alive, Dracula impregnated Mina

[7]Stoker, Dacre and Holt, Ian.*Dracula, the Un-Dead.*London: HarperCollins, 2009, p 357.

Harker, awakening her passion, something her husband and her son could not forgive. Dacre Stoker and Ian Holt attempted to make Mina a feminist, pushing her away from the original incarnation. Unfortunately, this course of action would have had more of an impact if they did not stop at a superficial level. Concerning Bram Stoker's novel, Lisa Nystrom points out that "Mina looks upon the revolutionary behaviour of "New Women" with disapproval, as expressed in her journal entries"[8]. The young woman truly is intelligent and independent, yet she is not allowed to achieve her full potential. The character is pushed forth, but also held back, especially because she had to be a symbol for the values of her time.

While it is said that love conquers all, and the two former lovers are allowed to have a few moments of happiness, it is not meant to last. Dracula might be a victim, yet he is no innocent. We have access to more than one point of view and this helps us understand that good intentions are important, but they can still lead to unwanted consequences. The presence of the undead is poisonous. Even if they remain hidden for long periods of time, their actions harm anyone who crosses their path. These vampires are tragic characters, beautiful, but wild. They remained feared, cruel and firmly placed outside normality. One final ability we need to mention is mind control. It is not confined to mind reading, because it creates a bridge between two minds. Mina proved that she was strong enough to use it to her advantage on more than one occasion. Never underestimate a determined human, this is the message we receive. All in all, it seems that every ability vampires possess is tied to another, forming a sort of network which lifts the undead above what is considered to be normal.

Vampires are neither immortal, nor indestructible, and Dracula is not an exception to this rule. When one creates a creature which brings disease and death, we can be certain that there will be at least a handful of weaknesses which could ultimately lead to its defeat. Garlic offers no protection in this novel and explanations are neither offered, nor sought. It is a detail pushed back towards superstitions and older books, as if making room for aspects that seem to be more... exciting. Running water hinders their movements, but the Count makes use of his ability to control the weather and returns to England once more, an obvious connection with the 1897 *Dracula*: "The thick fog began to churn apart. Basarab's ship was approaching. -...- the ship seemed abandoned and adrift"[9]. Darkness and the night are the places where vampires belong, where their strength comes from. During the day, they rest and heal their wounds if necessary. It is almost ironic that both the Count and the Countess are harmed by sunlight, a symbol for life and divinity. The former claims that he still fights for God, while the latter is against Him. The fact that sunlight can destroy (or at the very least weaken) the undead wordlessly points towards their origin and nature. Caught in an unnatural state, they are reminded that they have no place among the living, that vampirism is not a reward.

Drinking human blood brings with it both strength and weakness. If blood is life, it means that the undead steal time, vitality, the ability to walk on earth. In other words, they take exactly what they do not have on their own. When we speak of vampires, death represents the starting point of undeath. Once this threshold is crossed, a door closes behind them and they can only go forth, their existence depending on the lives taken from mortals. Blood makes them stronger, but vampires become weaker and cannot heal properly the moment they can no longer feed. It is an addiction they cannot escape. Coffins mark the beginning and the end of their existence. Vampires still hear the calling of the earth and of a resting place. In stories belonging to folklore, it is often mentioned that these creatures must return to their graves before sunrise. Our vampires can linger outside, but they will be weakened and even harmed if light touches their skin. A coffin is a safe place for them... as long as they are not discovered by people who know how to destroy them. It is a rather superficial barrier between the vampire and the world. Coffins are not particularly visible in the story, but they are needed, even if the protection found there is a little more than smoke and mirrors.

---

[8] Nystrom, Lisa. "Blood, Lust, and the Fe/Male Narrative in *Bram Stoker's Dracula* (1992) and the Novel (1897)", *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture*, John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart (eds), 2009, New York, The Scarecrow Press, Inc., pp 63-76 (p 67).

[9] Stoker, Dacre and Holt, Ian.*Dracula, the Un-Dead.*London: HarperCollins, 2009, p 185.

What can we say of holy objects? Their use reflects up to a certain point what is happening in our society, the fact that some people believe in their powers and others do not. They are quite efficient in *Dracula*, but here they are presented as more of a symbol (of the past or faith) rather than weapons. When do we consider an object to be holy and powerful enough to repel creatures of darkness? What happens if either the vampire or the human does not feel threatened or safe around holy objects or places? Power comes from belief. In films and novels we generally see crosses used to keep the undead away and churches are sometimes seen as a place where nothing bad can happen to a person. But nothing is said about objects playing an important part in a religion other than Christianity. In *Dracula the Un-Dead*, the accent does not fall on whether the vampires are repelled by a crucifix or not, but on their relation with divinity. Bathory hates everything connected with God, while Dracula still considers himself devoted to divinity. Strong feelings (hatred, fear, devotion) influence the way holy objects are perceived by the undead. Elizabeth Bathory knows fear and races against something she cannot see, guided by a deep need to have revenge. As for Dracula, he fails to understand that he cannot actually fight in the name of God when he is the potential threat, even if he keeps his word and does not harm someone innocent.

From weakness comes death. Whether they burn when the sun rises or they are impaled through the heart, the undead are destroyed sooner or later. What is interesting about the ending of *Dracula the Un-Dead* is that the vampires walk to their deaths. There might be some glimmer of hope that they will survive, yet when their bodies fall apart, they accept the fact that they have lost. Their deaths are not acts of mercy, there is nothing that would suggest the peacefulness mentioned in Bram Stoker's novel. The final confrontation is not between man and monster, but between two monsters. Even if the Count is humanised, even if he is capable of loving another, he can no longer escape death. In front of his son, he does not even attempt to do so. Elizabeth Bathory dies for revenge, knowing that her opponent will follow her. As for Dracula, his final moments are marked by pain and resignation. We do not know his thoughts, but they might be similar to Mina's: "What was the point of immortality if she had no one to share it with?"[10].

There is one final aspect we must focus on: the way the undead (especially the Count) see the world. While on stage, he utters the following words: "Time has finally caught me -...- There is no place in this age of machines and politicians and intellect for monsters roaming the countryside. Choose to evolve, or choose to die"[11]. Let us not forget that at this point, most characters did not know who Basarab was. Still a charming, talented man with aristocratic features, we understand that he could have remained hidden. Yet he risks his safety for love. Even so, regardless of what Mina Harker or Dracula himself claim, he remains a cruel being. This novel is, in the end, a sequel to *Dracula* and no matter how much the Count might try to find a place for himself in a new country, his actions in Transylvania remain standing. Even if he is not to blame for what happened in England, he is not a helpless victim. We are presented with a creature plucked from the nightmares of humanity and shaped into the shadow of a man. He is a humanised monster, a relic... a victim only because somebody else proved to be more cunning at the right moment.

His words highlight the crucial need to adapt and even to hide as the world moves towards the future. We see that the vampire is also afraid of what is to come, of the unknown. It is ironic how fear becomes a link between human and monster. It is nothing new to see a Dracula described as someone who feels the burden of immortality. What we do see is the "typical" modern vampires, so to say (a creature with pale skin, incredibly beautiful, charming, powerful and rather misunderstood). He is among the vampires defeated not only because of a physical wound, but also because of emotions. Falling in love, such a normal act for humans, makes the Count more vulnerable. However, this is not a romance with a happy ending. Feeling betrayed, Quincey turns his back on his newly-transformed mother and undead father: "I am the son of Jonathan Harker, and a child of God"[12]. Unfortunately, the young man is unable to understand that there is light and darkness in every person, that we are shaped by circumstances and personal choices.

---

[10]Stoker, Dacre and Holt, Ian.*Dracula, the Un-Dead.*London: HarperCollins, 2009, p 383.
[11]*Ibidem*, p 210.
[12]*Ibidem*, p 383.

If we look at Basarab's lines from a different perspective, we could say that they reflect quite well the way the image of the undead evolved over the years. Their place is in fiction and they are shaped according to what happens in reality. Reading this novel, we will notice that there are parts where everything is chaotic and rushed, offering bits of everything as the portraits of the vampires become clearer. The same terms can be used to describe the past decade, as well. Technology brings us together and it tears us apart at the same time. We know diversity, chaos and acceptance. However, fear and anxiety are still present and they will not disappear as long as threats exist. In such an environment, it is only normal for the audience to accept different kinds of vampires. They can be used as a first step towards learning more about old superstitions or they can become a symbol for the darker side of humanity.

> "This deconstruction of boundaries helps to explain why the vampire is a monster-of-choice these days, since it is itself an inherently deconstructive figure: it is the monster that used to be human; it is the undead that used to be alive; it is the monster that *looks like us*. For this reason, the figure of the vampire always has the potential to jeopardize conventional distinctions between human and monster, between life and death, between ourselves and the other"[13].

The quote belongs to Veronica Hollinger and it is brought here because her observation is true if we speak of vampires in general or just about Dracula. The image of the undead did not change suddenly, many years were needed for different interpretations to be brought to light. Hollinger writes that the monster looks like us and it can erase distinctions which used to be clearer. We can go a step further and say that this is a process we notice nowadays not only in literature, but also in everyday life. While differences between cultures remain, it is easier for people to find common points and learn about each other. We turn to vampires out of curiosity because they show impulses and darkness and how they can be destroyed or controlled.

"We now often make fun of the vampire either by mocking his ludicrous perversions or by reversing the roles so that we can actually sympathize with him. That we are able to do this attests to the currency of the story, for it means that the audience knows the tale so well that it can appreciate the parody"[14], claims James B. Twitchell. The sequel for *Dracula* is not a parody, yet we added the quote here because it mentions sympathy. Readers can make fun of vampires, it is not unusual and it is an approach which brings light, a sense of security. But they are also the ones who can see the true face of the undead better than other characters. This is the main reason why the Dracula created by Dacre Stoker and Ian Holt can be called a victim in the context they crafted: readers know the story better, especially since it is completed by pieces of thoughts belonging to two powerful vampires (Elizabeth Bathory and Count Dracula). His actions and intentions show that he is not planning to turn England into a source of nourishment, nor is he threatening the innocence of young women. He takes the part of a would-be guardian, not out of love for this country, but for an idea rooted in his own life as a man: God is on his side and he must fight for Him. His plans turn to dust in the end, but we are left with another example of how writers can take a well-known character and push it onto a different path, allowing us to see why an old symbol could still be relevant today.

When Dracula was taken to the United States of America, he brought with him a myth which grew in literature, and his ability to adapt and transform according to the expectations of the age. *Dracula the Un-Dead* shows that as much as we are drawn to vampires and wish to explore the dark side of human nature, anxiety is still present in our society. Globalization brings with it opportunities, but also the fear that one's identity is threatened. Dracula (Basarab) is the embodiment of that threat, but he can also be perceived as a relatable character. As long as our

---

[13] Hollinger, Veronica. "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire", *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Joan Gordon and Veronica Hollinger (eds), 1997, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp 199-212 (p 201).

[14] Twitchell, James B. *The Living Dead.A Study of the Vampire in Romantic Literature*. USA: Duke University Press, 1981, p 92.

world is still rushing forth and danger remains lurking in the shadows, acceptance will not be freely offered. Not when we cannot (or will not) understand what we are facing.

There comes a time when everybody knows that they will die sooner or later. This becomes a thought which is kept in the back of our minds, a reminder to enjoy life and leave something important behind. We hope that we will not be forgotten, that maybe there is something waiting for us on the other side. Vampires did not wait to find out. Folklore speaks of cases when a person rose from the grave because of something they had no control over (for example, being born out of wedlock or with specific markings on the body). But vampirism is usually seen as the consequence of one's actions. When someone committed suicide or practiced dark magic, it was believed that they would be damned and would remain trapped between life and death. The way vampires are represented in literature changed over the years, especially after *Dracula* became popular in America.

Dracula is immortal not because he cannot be killed, but because he became an idea which grew, following different paths, like the branches of a tree. Stoker created a monster bearing the face of a gentleman. We recognize in him pieces of old beliefs from different cultures, but we also see the starting point of the vampires we encounter today in literature. Each version of the Count is educated, elegant, powerful and dangerous. But at no point in the novel is Stoker's Dracula presented as anything but a monster. Far from being a mindless beast, this creature is not humanised and does not attempt to understand people. For him, people are pawns to be used and thrown away when they are no longer needed. He is not a sympathetic character, his role is to show how seductive and toxic darkness can be, and that he (the Other) is a threat to normality and virtue. The Dracula we have encountered in the other Stoker's novel follows a different path. Still regarded with fear and hatred, he falls in love and grows weaker. Although he is a vampire, he is among the victims of the undead in this situation. He is humanised to the point that, at first sight, he has little in common with some of his previous incarnations. This aspect brings him closer to a number of other vampires from American literature, those whose behaviour is similar to that of mortals (they love, hate and suffer) and cannot fully accept their nature. We must note that as Dracula took flight, so to say, into the world, his roots seemed to have become more distant. We see them, we even see them pointing to Romania, yet he now belongs to a much broader space.

Nina Auerbach claims that vampires "promise escape from our dull lives and the pressure of our times, but they matter because when properly understood, they make us see that our lives are implicated in theirs and our times are inescapable"[15]. But literature offers a way to escape, not because one's life is dull, but because readers want to learn more about themselves and about others. Dracula changed because we changed. Vampires were once humans who gained power (the price is sometimes overlooked), they were part of a community and became outsiders. And the outsider has a voice that can be heard now, so that the other part of the story is told. Perhaps we cannot escape our times, but we are part of the changes taking place. Everything we do has the potential to shape the world around us.

Dracula brings with him passion, darkness, our greatest fears and desires. In the madness of our times, we can accept that a vampire's presence means illness and death, but we can also accept a monster's redemption. We do not stop questioning who we are or who they are. It cannot be said that one answer is able to address everybody's requests and this aspect is reflected in the way Dracula and vampires in general are portrayed. We are aware of the dangers of a globalized world, but we cannot ignore the advantages it offers. We still value beauty and goodness, yet complex characters show us that it is normal to acknowledge our flaws and face the darkness within. We admire heroes, we want them to win, but we prefer complex characters, even if we are talking about villains. This is why we accept different vampires and why the Count is brought back to our attention regularly.

[15] Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves.*Chicago: University of Chicago Press, 1995, p 9.

BIBLIOGRAPHY

Stoker, Bram. *Dracula.* London: Wordsworth Classics, 1993.
Stoker, Dacre and Holt, Ian. *Dracula the Un-Dead.* London: HarperCollins, 2009.
Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves.* Chicago: University of Chicago Press, 1995.
Beresford, Matthew. *From Demons to Dracula. The Creation of the Modern Vampire Myth*. London: Reaktion Books LTD, 2008.
Browning, John Edgar and Picart, Caroline Joan (Kay). *Dracula in Visual Media. Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*. London: McFarland, 2010.
Florescu, Radu and McNally, Raymond T. *În căutarea lui Dracula. O istorie adevărată a lui Dracula și a legendelor cu vampiri*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1992.
Hollinger, Veronica. "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire", *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Joan Gordon and Veronica Hollinger (eds), 1997, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp 199-212.
Nystrom, Lisa. "Blood, Lust, and the Fe/Male Narrative in *Bram Stoker's Dracula* (1992) and the Novel (1897)", *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture*, John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart (eds), 2009, New York, The Scarecrow Press, Inc., pp 63-76.
Summers, Montague. *The Vampire in Europe*. New York: University Books Inc, 1968.
Twitchell, James B. *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*. USA: Duke University Press, 1981.

AMINTIRI DIN EPOCA DE ŞCOALĂ AND THEATRE FOR YOUNG PEOPLE. SCHOOL SYSTEM AND EDUCATIONAL ISSUES IN POST TOTALITARIAN ROMANIA'S THEATRE SCENE

Elena Horghidan-Anghel
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: În the first part of this paper we will discribe the various ways in which theatre practice can become a part of education. The creative process and theatre techniques can greatly serve and support the educational process and audiences can also be educated by a certain theatre show. We will also analize several theories and practices that can educate, integrate or develop disadvantaged social groups or comunities affected by social, economical or political problems. In the second part of our paper we'll analize Michaela Michailov's play „Amintiri din epoca de şcoală". This play, made up by a succesion of monologues brings fourth through it's character the memories about growing up in school. Michailov is one of the few romanian playrights interested in subjects as education, the educational system in Romania and tries to generate public debates around the topic. Is the student personality damaged by the educational system? Are chidren's right uphedl in Romania's schools? Does false competition ruin creativity? Does marginalisation create dropouts ? Discipline helps or destroys education? Does school develop genuine skills in it's students? These are the questions and problems to which Mihaela Michailov tries to find answers and maybe sollutions by working with young people and exploring their personal universe.

Keywords: Theatre, education, educational system, Michaela Michailov, school

În România discuțiile despre concepțiile, teoriile şi practica educației prin intermediul artei sunt aproape inexistente, sistemul educațional încă adoptă modelul în care elevii sunt îndopați cu informații, nu li se oferă șansa de a-și formula o părere critică, iar greșeala este cel mai mare coșmar al elevului, așadar educația prin artă nu își găsește calea în sistem. Introducerea artei în educație ar transforma elevii din simpli roboți țintuiți în bancă în persoane active capabile să discearnă informația și să acționeze în consecință și în cunoștință de cauză. Educația prin artă poate ajuta elevul să-şi conştientizeze aptitudinile, să vorbească despre problemele sale sau despre problemele colegilor, a celor care nu au curajul să o facă. În acest fel elevii ajung să devină conştiinţa vie a societății din care fac parte, potrivit declarațiilor autoarei:

„La fel cum manualele şcolare sînt depăşite de realităţile proxime ale elevilor, tot aşa, instituţiile care spun poveşti uită, de multe ori, cine sînt copiii pentru care le spun. Care este societatea spectacolului lor cotidian şi cum poate fi integrată într-un discurs ficţional cu alte repere temporale. În teatrele pentru copii se fac, cu cîteva excepţii, exclusiv basme. Preocuparea pentru un *teatru de maturizare a conştiinţei sociale*, un teatru pentru adolescenţi, care să integreze problemele cu care ei se confruntă, este aproape inexistentă. Acest segment de public, care poate construi un model de implicare colectivă, influenţat şi reactiv la ceea ce vede, este nereprezentat."[1]

Introducerea teatrului în educaţie reprezintă unul dintre cele mai importante proiecte de dezvoltare socială, de creştere a conştiinţei civice. Prin jocul teatral şi identificarea cu personajul pe care îl are de interpretat, copilul/elevul/adolescentul, poate înțelege mai bine ceea ce i se întâmplă și în același timp poate empatiza cu problemele celor de lângă el.

„Dezvoltarea unui parteneriat de gîndire între spaţiul-sursă de schimbare – şcoala – şi factorul de schimbare – arta – constituie o necesitate pe care sistemul de învăţămînt din România încă nu o conştientizează. Cînd arta iese din spaţiile care îi sînt destinate şi pătrunde în şcoli

[1]Michailov, Mihaela, „Cu copiii nu-i de joacă. Țară, țară, vrem părinți", apărut în Dilema veche nr. 407, decembrie 2011 https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/tara-tara-vrem-parinti

influenţează decisiv formarea unor indivizi cu o conştiinţă empatică şi o raportare critică la mediile din jur."[2], afirmă autoarea într-un articol publicat.

Aşadar una din formele teatrale care iau naştere în a doua jumătate a secolului XX este Teatrul educaţional sau "Theatre in Education"[3]. Această formă de teatru caută diverse moduri prin care teatrul poate fi aplicat în educaţie atât la nivelul metodei de lucru cât şi în ceea ce priveşte produsul final al procesului. Conceptul de teatru educaţional include diverse tipuri de practici şi tehnici teatrale care au ca scop educarea, integrarea sau dezvoltarea unui grup defavorizat, a unei comunităţi care întâmpină o situaţie dificilă din punct de vedere social, politic sau economic.

„One of the major and most effective features of Theatre in Education is the structured active participation of the children in the drama – frequently placed within a dramatic fiction in which they become caught up in its events, interact with a range of characters and have to make decisions in the midst of crisis, or, at an older age, invited to challenge or advise characters from a play they have just witnessed."[4]

Scopul teatrului educaţional este acela de a oferi copiilor o experienţă uşor de asimilat, o experienţă care să îi provoace şi să le stimuleze interesul. Proiectele de teatru educaţional reprezintă un angajament şi o modalitate de implicare activă a elevilor, adolescenţilor în procesul de învăţare.

De câţiva ani, în România, dramaturgul Mihaela Michailov creează împreună cu regizorul Radu Apostol spectacole pentru publicul tînăr, iar textele ei, scrise special pentru acest tip de public intră sub umbrela teatrului educational. Temele pe care le abordează în textele sale nu sunt tocmai cele mai plăcute: violenţa în şcoală, violenţă domestică, abandon şcolar, educaţie sexuală, relaţia disfuncţională dintre elevi şi profesorii, lupta cu tiparele de învăţământ, copii lăsaţi singuri acasă sau în grija fraţilor mai mari pentru că părinţii au ales să plece la muncă în străinătate, lupta pentru drepturile elevului sau defectele sistemului educaţional. Publicul tânăr devine un public important, pentru că ei sunt adulţii de mâine şi ar trebui să ne întrebăm: ce fel de adulţi vrem să creştem?

Mihaela Michailov şi Radu Apostol au deschis în 2015 primul teatru din România care îşi bazează în mare parte activitatea pe dezvoltarea proiectelor de teatru documentar şi teatru educaţional "Centrul de Teatru Educaţional Replika"[5] din Bucureşti. Identitatea Centrului de teatru educaţional Replika este relevantă deoarece tehnicile, şi practicile abordate sunt influenţate direct de spaţiului în care îşi desfăşoară activitatea, iar publicul obişnuit de la Replika vine în căutarea unui anumit tip de spectacol: "un teatru sociopolitic al realului"[6] aşa cum precizează Iulia Popovici în careta sa. „Replika" este un spaţiu independent, administrat de un număr de artişti care realizează programe culturale, pentru şi împreună cu copii şi adolescenţi, despre nevoile şi problemele acestora, inclusiv cele considerate a fi subiect tabu pentru societate. Într-un articol publicat în revista online „Dilema Veche", Mihaela Michailov afirmă:

„Teatrul pentru copii şi adolescenţi poate deveni un centru de educaţie participativă, un spaţiu de solidaritate cu problematica unei vîrste vulnerabile şi o formă de cercetare critică asupra societăţii contemporane. Pentru toate acestea este nevoie de structuri teatrale în care copiii să-şi spună poveştile timpului lor. Poveşti de reprezentare, care să-i transforme într-o comunitate de mediatori ai lumii în care trăiesc. Poveşti cu eroi cotidieni, aflaţi într-o permanentă tensiune de raportare la normele şi tiparele cărora trebuie să li se conformeze."[7]

Mihaela Michailov şi Radu Apostol iniţiază diverse proiecte educaţionale în care implică elevii şi adolescenţii, scopul fiind acela de a le dezvolta spiritul de echipă, sentimentul comuniunii, spontaneitatea şi creativitatea, valori promovate de educaţia facută prin Teatrul Educational.

---

[2] Mihailov, Michaela, „Educaţia gândirii critice", apărut în Dilema veche, nr. 379, mai 2011 https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/educatia-gindirii-critice

[3] Tony Jackson, *Learning through theatre. New Perspectives on Theatre in Education*, Routledge, New York, 1993, p.3

[4] https://www.amazon.co.uk/Learning-Through-Theatre-Perspectives-Education/dp/0415086108 p 2

[5] Popovici, Iulia, „Elefantul din camera. Ghid despre teatrul independent din România", Ed. Idea Design&Print, 2016, Cluj-Napoca, p 91

[6] Idem, p 92

[7] Michailov, Mihaela, „Cu copiii nu-i de joacă. Ţară, ţară, vrem părinţi", apărut în Dilema veche nr. 407, decembrie 2011 https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/tara-tara-vrem-parinti

„Teatrul Educațional valorizează spiritul de echipă și comunitatea de creație, adică acel tip de comunitate care funcționează după principii nonierarhice, egalitare, și în care copii sunt provocați să se exprime liber împreună, să propună idei și soluții, fără să le fie frică, în orice moment, că au propus ceva greșit."[8]

Programul workshopurilor, propuse de artiști conține o serie de jocuri teatrale pentru dezvoltarea atenției, memoriei, imaginației, vitezei de reacție, jocuri de improvizație de poveste, improvizație scrisă. Prin acest program artiștii încurajează copii să greșească, așa cum afirmă în cartea „Familia Offline. Spectacol de teatru educațional." : „*Greșeala* este considertă, în teatrul educațional, un factor esențial pentru educare și formare, un stimulent al creativității. Cei mai mulți copii nu participă la activități, la jocuri, din teama de greșeală. Asta pentru că sistemul tradițional de educație incriminează greșeala și recurge la selecții exclusiviste în funcție de *cine e mai bun, cine n-a greșit.* Amendată din exterior, greșeala îl inhibă pe copil și îl transformă într-un roboțel care acționează mecanic."[9]

Mihaela Michailov este poate unul dintre cei mai implicați artiști ai teatrului românesc contemporan. Activitatea artistică a Mihaelei Michailov, devine un reper pentru ceea ce înseamnă dezvoltarea teatrului românesc. Dramaturgul Mihaela Michailov și-a asumat o misiune clară în teatrul românesc, aceea de a creea un teatru reprezentativ pentru societatea românească contemporană, un teatru care se adresează publicului într-o manieră directă încercând să-l facă să reflecteze asupra prezentului. Teatrul Mihaelei Michailov este un teatru care se naște din relația și preocuparea față de problemele societății:

„Cred într-un teatru de reflecție socială şi nu-mi aleg niciodată conjunctural temele şi subiectele. Aleg să documentez și să cercetez teme care mă preocupă pentru că au un conținut social şi politic despre care simt nevoia să vorbesc."[10]

Coordonatele majore ale teatrului Mihaelei Michailov sunt temele sociale și politice abordate cu claritate și devotament folosind un limbaj cotidian. În majoritatea textelor sale, Michailov reamintește spectatorului că este direct implicat și responsabil pentru felul în care arată societatea și pentru problemele de care este sau nu este conștient, dar pe care uneori alege să le ignore. Maniera în care Michailov propune discuția despre adevărurile și fenomenele lumii contemporane este directă și provoacă întotdeauna la dezbateri.

„Amintiri din epoca de şcoală"

„În *Amintiri din epoca de şcoală,* focalizarea se face pe identitatea copilului, cu toate mutaţiile care se produc în personalitatea acestuia atunci cînd se reidentifică drept elev. În ce măsură şcoala afectează personalitatea copilului? Şcoala este o formă de educare sau de disciplinare? Profesorii dezvoltă abilităţile copiilor, sau îi aliniază unor standarde, îi uniformizează? *Dacă şcoalaar fi şi despre mine...*" – zice un copil și în această expresie se concentrează disfuncţiile din învăţământul românesc postcomunist: şcoala a încetat să mai fie a copiilor. Un hiatus între Minister, programe, profesori, pe de o parte, şi copii, pe de alta, s-a tot adîncit în ultimii 25 de ani, pînă cînd şcoala a dat rateuri, nu numai la nivel de informare şi structurare a materialului informativ, ci şi pedagogic, ajungînd, în bună măsură, o formă de claustrare a personalităţii."[11]

Textul *„Amintiri din epoca de şcoală"* abordează tema educației contemporane din perspectiva experiențelor personale ale artiștilor implicați în proiect, documentând și ficționalizând momentele de confruntare cu profesorii, părinții, colegii. Poveștile personale sunt însoțite de reflecții asupra sistemului de educație din România, care transformă școala într-un teritoriu al luptei pentru putere.

---

[8] Michailov, Mihaela,Apostol, Radu, „Familia Offline – spectacol de teatru educațional", București 2013, p 19
[9] Ibidem, p 23
[10] Mihailov, Mihaela, „ Ai luat 10?", apărut în Dilema veche, nr. 561, noiembrie 2014, https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/articol/ai-luat-10)
[11] Stoica, Oana, „Să ne luăm școala înapoi", apărut în Dilema veche, nr. 566, decembrie 2014 https://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/sa-ne-luam-scoala-inapoi

„Amintiri din epoca de școală" este un spectacol despre amintiri personale legate de universul școlii, despre reîntâlnirea cu noi la școală, în bănci și la tablă, cu fricile, greșelile, tăcerile și așteptările noastre, cu minutele în care am visat cai verzi pe pereții claselor în care profii ne-au ridicat în picioare pentru că n-am fost atenți. Pentru că n-am fixat ecuația. Pentru că n-am dat răspunsul corect. Pentru c-am vorbit neîntrebați."[12]

În textul „Amintiri din epoca de școală" scris de Mihaela Michailov și regizat de Radu Apostol, dramaturgul apelează la derularea unor secvențe din perioada școlii, familiare fiecărui spectator. Personaje sunt figurile specifice din orice școală: elevul premiant, elevul care știe tot, care ia numai notele mari, elevul preocupat de reacțiile ulterioare ale părinților; elevul obișnuit care nu se poate adapta, profesoara exigentă. Pe fondul acestor situații adunate din experiențele personale în care se regăsește fiecare privitor, se conturează imaginea generală a unui sistem educațional cu foarte multe probleme de rezolvat.

„Amintiri din epoca de școală" sau „Vreau școala mea", așa cum s-a numit la început, este un text „succesiune de monoloage" așa cum îl numește dramaturgul, care surprinde momente importante din anii de școală, momente legate de ceea ce am putea numi „fond emoțional comun", o serie de sentimente puternice pe care fiecare dintre noi le-a simțit în școală și care ne-au rămas în memorie. Textul a fost scris pentru doi actori cei care dau viață personajelor din spectacolul cu același nume, Katia Pascariu și Alexandru Potocean, pornind de la experiențele lor din anii de școală și de la reflecții asupra sistemului de educație din România.

"Ne-am hotărât să adunăm toate aceste crâmpeie de istorii personale și să le punem cap la cap sub forma unui text succesiune de monoloage fragmentate, care să surprindă imagini fluide din memoria noastră. O memorie senzorială ca un burete din care au curs amintiri, temeri, vise pe jumătate adormite, speranța că cei care merg azi la școală vor gândi și vor reacționa mai puțin inhibat decât am facut-o noi, neliniști de copii prea rar întrebați ce e în mintea lor și ce și-ar dori să devină. Am reactivat memoria școlilor în care am simțit, de multe ori, că nu contam, că tot ce ne reprezenta era irelevant pentru ceilalți, că existam doar ca să tăcem și să executăm ordine."[13]

Ideea de competiție este subliniată în acest spectacol, lupta pentru locul întâi, pentru notele mari, pentru prima bancă, penru câștigarea atenției profesorilor, a colegilor, a părinților, pentru a fi cel mai apreciat.

„Ai luat 10?
N-ai luat 10!
Păi de ce n-ai luat 10?
Coco cât a luat?
Andra cât a luat?
Sebi cât a luat?"[14]

Competiția distruge de cele mai multe ori cele mai bune lucruri care există într-un om, într-un elev care deschide ochii și vrea să descopere ce se întâmplă în lumea lui și în lumea din jurul lui, competiția distruge libertatea de exprimare, creativitatea, libertatea de a alege, de a avea propria părere, distruge plăcerea jocului și încrederea în propriile forțe.

„Katia: Eu știu animale și păsări pe care mulți copii nu le știu, pentru că mie mama mi-a luat un atlas cu totul special și astfel eu am învățat următoarele: tigonul, chidna cu ciocul lung, capibara, șopârla, gecko etc. Eu le știu pe dinafară doar în ordinea asta. Dacă încerci să mă încurci, nu e bine pentru că s-ar putea să nu mai știu cu exactitate ordinea, și atunci plâng mult și mă simt învinsă și neputincioasă în fața necunoscutului."[15]

Ruptura dintre Minister, programe, profesori, și copii, s-a extins în ultimii 30 de ani, pînă în punctul în care școala a început să rateze la nivelul de oferire a informației și structurare a materialului informativ dar și pedagogic, transformându-se într-o formă de claustrare a personalității elevului.

---

[12] https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/amintiri-din-epoca-de-scoala
[13] Michailov, Mihaela, Textul piesei „Amintiri din epoca de școală", text trimis pe e-mail de către autoare, p. 8
[14] Ibidem, p. 27
[15] Ibidem, p. 36

„Ceea ce este important la spectacolele de teatru educaţional, care pun în discuţie, performativ, disfuncţii sistemice, este schimbarea perspectivei prin reidentificarea scopurilor şcolii şi sugerarea unor direcţii de regîndire a programelor şi a metodelor pedagogice. Politicienii noştri – sau PR-iştii lor – zic că ne-am luat ţara înapoi. Din păcate, copiii nu şi-au luat încă şcoala înapoi."[16]

Analiza proiectului teatral „Amintiri din epoca de școală" va fi o încercare de înțelegere a acestuia luând în considerare toate elementele care îl compun. Un proiect care vorbește despre limitarea elevului și distrugerea imaginației acestuia, cu un text construit pe baza unor discuții cu actorii Alexandru Potocean și Katia Pascariu, pe tema rememorării evenimentelor petrecute în școală. Textul nu urmează metodologiile clasice de construcție și de creație, de aceea analiza trebuie făcută în relație cu întreg procesul de lucru, text și spectacol.

Titlul „Amintiri din epoca de școală"este extrem de sugestiv și este în strânsă legătură cu conținutul textului. Titlul textului ne duce direct cu gândul la copilărie și ne pune în situația în care să facem o trecere rapidă prin amintirile personale legate de perioada în care am fost elevi. Titlul textului ne ajută să ne apropiem mai mult de universul amintirilor personale.

„Amintiri din epoca de școală"

Piesa este structurată sub forma unui text - succesiune de monoloage în care actorii spun alternativ câte o replică, fără conflicte puternice, actorii interacționând de multe ori cu publicul. Textul/spectacolul începe cu cei doi actori plasați cu fața spre public, spunând alternativ câte o replică, textul este adresat spectatorilor, aceștia devenind astfel parte din spectacol.

Așa alege Mihaela Michailov să înceapă spectacolul „Amintiri din epoca de școală", direct și fără menajamente, atenția spectatorilor fiind captată încă de la început. Temele care apar în monoloagele ce urmează sunt strâns legate de ceea ce se petrece în universul elevilor: care sunt preocupările lor? De ce se gândesc la cai verzi pe pereți în timpul orelor? De ce nu și-a liniat caietul cu galben? De ce le este frică? De cine le este frică? Ce se întâmplă în mintea lor când nu își aud numele atunci când sunt strigați? În scena „Eu pot. Tu poți?" facem cunoștință cu elevul perfect, elevul care știe răspunsul corect, elevul apreciat de profesori, de părinți. Katia știe tot, dar Katia în momentul în care este întreruptă din ceea ce are de zis nu își mai aduce aminte nimic și asta o frustrează „Eu le știu pe dinafară doar în ordinea asta. Dacă încerci să mă încurci, nu e bine pentru că s-ar putea să nu mai știu cu exactitate ordinea, și atunci plâng mult și mă simt învinsă și neputincioasă în fața necunoscutului." Vorbele Katiei din textul „Amintiri din epoca de Școală" sunt extrem de sugestive pentru un sistem care îndoapă elevii cu informații iar aceștia sunt obligați să le învețe mecanic, fără discernământ. Alex este elevul care nu ține minte nimic, care nu înțelege de ce prima literă pe care o învățăm la școală este „m mic de mână" și pima literă din alfabet este „a". Michailov îl plasează pe Alex în lumea crudă a competiției, a dorinței de a fi mereu primul, de a sta în prima bancă și de a fi apreciat de toată lumea, părinți, profesori, colegi, iar Alex nu reușește să țină pasul, dar nu pentru că nu ar ști sau nu ar putea ci pentru că nu înțelege de ce trebuie să facă atât de multe lucruri când „poate că el ar vrea să prindă luna și să o aducă pe bancă în clasă", așa poate va fi și el apreciat.

Monologul „Galben ca spicele" tratează o parte mai puțin plăcută a școlii: teroarea pe care o simte fiecare elev atunci când profesoara intră în clasă și gândul că a uitat să își linieze caietul cu galben, că nu are creion galben și nimeni nu răspunde rugăminții sale de a-i da un creion galben, că nu înțelege de ce sunt atâtea reguli pe care nu le înțelege nimeni, dar toți le respectă, îi creează elevului o atmosferă de film horror în care profesoara este monstrul care vine cu „unghia mov" și zgârie pe masă, speriindu-i atât de tare pe copii încât aceștia rămân țintuiți în bancă.

„Băi, hei, are cineva un galben? Nu-mi răspunde nimeni. Vă rog eu, dați-mi un galben. Are cineva un galben? Se sună. Ne-așezăm în bănci. Caietele fâșâie. Vreau un galben! Andra îmi aruncă un creion. Nu-l prind. Cade. I s-a rupt vârful. Ridic vârful de pe jos, îl pun, nu stă. Cade iar. Am

[16]Stoica, Oana, „Să ne luăm școala înapoi", apărut în Dilema veche, nr. 566, decembrie 2014, https://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/sa-ne-luam-scoala-inapoi

nevoie de o ascuțitoare. Are cineva o ascuțitoare? Trebuie să liniez mai repede. Prea târziu. Se deschide ușa. Pun creionul în bancă, intră profa de istorie. Ne ridicăm. Bună-ziuaaa."[17]

Școala ar trebui să fie despre elevi și pentru elevi nu despre cum profesorii își exercită autoritatea asupra unor ființe care abia deslușesc ce se întâmplă cu ele. O școală în care regulile distrug personalitatea elevului, unde elevii refuză să răspundă de teamă să nu greșească, un loc în care stai cu respirația tăiată până la sfârșitul cursului, ca nu cumva să te apostrofeze că nu ți-ai liniat caietul corect sau că l-ai încurcat pe 8 cu 9.

„Ne-așezăm. Ne uităm spre profă. Se-apropie de catedră. Deschide catalogul. 30 de capete înghețate de frică ascultă fâșâitul paginilor. Nu mișcăm. De-abia respirăm. *Nu pe mine, nu pe mine*! Profa închide brusc catalogul. Corpurile se dezmorțesc. Gata, am scăpat puțin, poate scap azi, poate mă sare, poate nu mă pune pe mine, poate uită că n-am știut nici data trecută, poate [...]

Alex: Caietele foșnesc. Dacă n-am conspectat ceva? Dac-am uitat vreun an? Întâi Horea sau întâi Cloșca sau simultan și Crișan? În Transilvania? Profa înaintează printre bănci. Tocurile îi ticăie pe podea. Parc-ar avea o ascuțitoare în fiecare toc. Se uită pe caiete, se oprește, își îndreaptă privirea spre... spre caietul lui Andi. Andi se face cât o gumă de șters.

Katia: Andi, acolo e 8 sau e 9?

Alex: Acolo e, e, e... Și guma din glasul lui îi șterge ușor vocea. Acolo e...

Katia: Zici sau dormi?

Alex: Acolo e nouă, doamna.

Katia: Păi nu e bine, Andi, acolo ar fi trebuit să fie opt, pentru că răscoala a izbucnit în 1784, nu în 1794. Poate pentru tine nu înseamnă nimic, dar 10 ani pot schimba soarta lumii. Înțelegi?"[18]

Metafora în care se transformă Andi: „o gumă de șters" evidențiază perfect faptul că profesorul în loc să fie un model, un ghid, un sprijin pentru elev devine călăul care îl face pe elev să își dorească să dispară, să devină invizibil. Mihaela Michailov surprinde un moment de slăbiciune, în care elevul Alex clachează și izbucnește necontrolat, cuvintele rostite de el fiind suficient de explicite penru a arăta faptul că nu mai poate suporta încorsetarea și regulile și mai ales pedepsele.

„Alex: E o tâmpenie să ne liniem caietele cu roșu, galben și albastru! Eu nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau, nu vreau!

Katia: Măi, măi! Dar se poate așa ceva?! Incredibil!

Alex: Profa înlemnește, toți copiii privesc în jos, și când simt că n-am strigat destul –

Katia: Absent nemotivat! Îți scad nota la purtare! O să-ți pară rău! După ce că nu înveți, mai ești și obraznic!

Alex: Nu vreau![19]

În poemul „Niște cai", dramaturgul atrage clar atenția asupra unui sistemului educațional defectuos căruia nu îi pasă de ceea ce își doresc copii, ei sunt făcuți să stea în bancă, să răspundă când sunt întrebați, să dea răspunsul corect. Asta se întâmplă cu Katia care uită de oră și pleacă cu gândul după cai.

„Katia: și frunzele fremătau ca o dâră de vânt, ca o – comparație, dâră de vânt ușoară- ușoară semi-epitet, în această zi de toamnă, Katia a văzut mulți cai verzi pe pereți în ora de română. Un cal, 10 cai, 20 de cai, 30 de cai. Și când Katia a ajuns la 100 de cai, a auzit-o pe profă:

Alex: Care e ideea principală a autorului?

Katia: Caii.

Alex: Noi nu vorbim de cai acum.

Katia: Știu, doamna, știu care e ideea, eu știu toți tropii, dar acum vreau să stau doar cu caii mei.

Alex: Scoate te rog ideea principală.

Katia: De unde?

Alex: Cine scrie are o idee principală. Autorul scrie, deci autorul are o idee principală. Care e ideea principală a autorului?

---

[17] Michailov, Mihaela, Textul piesei „Amintiri din epoca de școală", text trimis pe e-mail de către autoare, p. 37
[18] Ibidem, p. 37
[19] Ibidem, p. 43

Katia: Şi Katia cu gândul la cei 900 de cai pe care îi mai avea de numărat ca să ajungă la 1000, cifra ei preferată, a zis: eu cred că dacă toţi caii ar putea..."[20]

Din momentul în care profesoara de română îşi arată dezamăgirea faţă de faptul că eleva nu poate extrage ideea principală din text pentru că se gândeşte la altceva, Katia înţelege că nu mai are voie să se gândească la „cai verzi pe pereţi", că ar fi mult mai bine să fie atentă sau măcar să simuleze faptul că este preocupată de oră, că trebuie să răspundă la comandă şi că nimeni nu este interesat să afle ce este în mintea ei de copil.

În următoarele monoloage cele două personaje încercă să-şi exprime viziunea despre cum cred că ar trebui să arate şcoala, cum ar putea şcoala să devină un loc special şi atractiv pentru ei:

„Dacă fiecare copil ar putea măcar o dată să scrie un manual aşa cum crede el c-ar trebui să fie scris un manual, ar fi tare frumos! Dacă fiecare copil ar putea măcar o dată să deseneze pe pereţii şcolii o părticică din lumea în care trăieşte, atunci şcoala ar fi şi a lui. Dacă fiecare copil ar putea să înveţe jucându-se, atunci poate că n-ar mai fi singur într-o şcoală în care eşti greşit când inventezi. Dacă alfabetul n-ar începe cu „A"."[21]

Dar şcoala nu este preocupată de ceea ce îşi doresc elevii, şcoala nu este interesată de dezvoltarea psihologică şi emoţională a elevilor, nici de eliminarea competiţiei care inhibă elevul, şcoala creează complexe şi strică relaţii. Aşadar „gurile" elevilor s-au răzvrătit, au cerut să fie lăsaţi să gândească cu minţile lor, să greşească, să vorbească, o scenă despre cenzură, despre cum „Gura" cea mai mare închide „gurile mai mici", despre cum curajul răsare din când în când şi atunci apare o gură mică care spune „Gura mea nu mai vrea la şcoala voastră!"[22]

Sistemul educaţional din România creşte oameni resemnaţi, oameni care nu încearcă să schimbe ceva de teama că nu vor reuşi sau că vor dezamăgi pe cineva. Un sistem bolnav care îmbolnăveşte copii, le taie aripile, nu îi lasă liberi, nu îi lasă să îşi dezvolte propriile păreri despre viaţă, despe oameni, despre ceea ce vor să facă. Ce fel de copii vrem să creştem?

Şcoala ar trebui să ofere un bagaj informaţional care ajută dezvoltarea gândirii critice şi a abilităţilor creative, permiţînd fiecărui elev să evolueze pentru a face faţă unei societăţi competitive. Şcoala clasifică, şcoala decide dacă elevul a pierdut sau a câştigat.

„Creştem cu frică. Şi frica ne face mari. Mari şi cuminţi. Atât de cuminţi că ne e frică de noi. Ne e frică c-o să fim pedepsiţi pentru că n-am făcut ceva. Ne e frică să tăcem. Ne e frică să vorbim ne-ntrebaţi. Ne e frică că n-o să mai avem curajul să fim ce vrem noi să fim. Ne e frică c-o să uităm să visăm. Ne e frică c-o să ne-mblânzim visele ca să nu devenim nişte eşecuri. Ne e frică de doamna. Ne e frică de domnul. Ne e frică de mama. Ne e frică de tata. Ne e frică de noi.[23]

Oamenii sunt obişnuiţi să eticheteze oamenii şi au inventat un sistem prin care îi pot împărţi pe ceilalţi oameni în categorii: „Pentru tot ce nu poţi pe lumea asta, oamenii au inventat un calificativ: Insuficient! O notă: 4! O poziţie socială: Sclav! O stare de fapt: n-ai nici o şansă! Pentru tot ce poţi face pe lumea asta oamenii au inventat un calificativ: foarte bine! O notă: 10. O poziţie socială:CEO. O stare de fapt: ai toate şansele să fii şi mai sus! E doar începutul. Dacă vrei poţi. Reuşeşte pentru că meriţi!" şi uite aşa lumea se împarte în două, cei care pot şi cei care nu pot, cei care reuşesc şi cei care nu reuşesc. Ne petrecem o parte importantă din viaţă în băncile şcolii aşadar credem că şcoala ar trebui să susţină fiecare elev în parte indiferent de capacităţile lui, credem că şcoala ar trebui să fie un loc în care elevii îşi împărtăşesc experienţele şi învaţă unii de la alţii, nu un teren de luptă în care elevii încearcă să supravieţuiască, iar cei mai slabi sunt aşezaţi în ultima bancă sau sunt obligaţi să se transfere la altă şcoală, doar pentru faptul că nu au făcut faţă presiunii colegilor, a profesorilor şi uneori chiar şi a părinţilor.

Proiectul îşi atinge scopul şi îşi urmează cu credinţă misiunea socială prin artă. Spectacolul „Amintiri din epoca de şcolă" reprezintă un model demn de urmat pentru artiştii care aderă la aceleaşi principii şi ideologii pe care le promovează Mihaela Michailov prin textele ei. „Amintiri din epoca de şcoală" oferă perspectiva unei şcoli care să aparţină şi elevilor, o şcoală a copiilor

[20] Ibidem, p. 46
[21] Ibidem, p. 55
[22] Ibidem, p. 61
[23] Ibidem, p. 62

fericiți: „Vreau o școală nouă. O școală în care să am dreptul să visez cai verzi pe pereți. O școală în care să nu mai fiu programat să-mi doresc ce-și doresc alții. O școală în care să am voie să nu știu fără să fiu un terminat. O școală în care să-i învăț pe alții ce-mi place mie cel mai mult. O școală în care să nu fie mereu alții în față și eu , trist în spate. O școală în care să fiu și fericit."[24]

BIBLIOGRAPHY

Corpus

Michailov, Mihaela,Apostol, Radu, „Familia Offline – spectacol de teatru educațional", București 2013
Michailov, Mihaela, Textul piesei „Amintiri din epoca de școală", text trimis pe e-mail de către autoare

Studii și articole

Tony Jackson, *Learning through theatre. New Perspectives on Theatre in Education*, Routledge, New York, 1993, https://www.amazon.co.uk/Learning-Through-Theatre-Perspectives-Education/dp/0415086108
Popovici, Iulia, „Elefantul din camera. Ghid despre teatrul independent din România", Ed. Idea Design&Print, 2016, Cluj-Napoca
Stoica, Oana, „Să ne luăm școala înapoi", apărut în Dilema veche, nr. 566, decembrie 2014, https://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/sa-ne-luam-scoala-inapoi
Mihailov, Mihaela, „ Ai luat 10?", apărut în Dilema veche, nr. 561, noiembrie 2014, https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/articol/ai-luat-10)
Michailov, Mihaela, „Cu copiii nu-i de joacă. Țară, țară, vrem părinți", apărut în Dilema veche nr. 407, decembrie 2011, https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/tara-tara-vrem-parinti
Mihailov, Michaela, „Educația gândirii critice", apărut în Dilema veche, nr. 379, mai 2011, https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/educatia-gindirii-critice
https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/amintiri-din-epoca-de-scoala

[24] Ibidem, p. 96

WORLD LITERATURE AND THE NATIONAL POET IN THE AGE OF THE ANTI-CANON

Ioana Alexandra Lionte
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:The present paper aims at investigating the implications that the `belles infidèles` myth had with regard to the act of translation during French classicism. Starting from the actual meaning attributed to the aforementioned syntagm, we then focus on the legitimizing role granted to the act of translation that gains, during the `âge du genie` a significance rivalling that of the original text and that consequently endows the translator with a foundational role.

Keywords: translation, French classicism, fidelity, belles infidèles, culture.

Intervalul dintre secolele XVII și XVIII se distinge în cultura franceză drept una dintre perioadele cele mai interesante și efervescente în ceea ce privește constituirea și consolidarea traducerii ca artă și meserie, ca discurs și teorie, ca disciplină evocatoare a preceptelor identitare ale unei societăți și ale unui spațiu.

Discursul traductologic al epocii clasice nu este doar oglinda a mai mult de două secole, ci marca cea mai profundă a unei culturi care se naște, a unui organism viu pe cale de a căpăta o conștiință de sine și, odată cu aceasta, îndoieli, certitudini, frici și toate contradicțiile pe care existența i le poate aduce. Secole înainte ca traducerea (atât ca teorie și practică) să devină o disciplină distinctă, dispunând de un aparat critic și teoretic independent, discursul traductologic din *âge du génie* îi resimțea și intuia intuitiv riscurile, mizele, idealurile, etc.

Nu dorim să reluăm aici clișeul referitor la extremele actului traductologic (polarizate în binoame de tip fidelitate-infidelitate, posibilitate-imposibilitate, formă-conținut), dar nu este mai puțin adevărat faptul că, dintotdeauna, traducătorul a fost obligat să respecte exigețele aparent incompatibile ale exactității (pe care o asociem mai degrabă cu respectarea conținutului) și ale frumuseții (care par să marcheze grija pentru formă) iar eșecul de a le respecta este întâmpinat fie cu acuzația de servitute sau incoerență, fie cu cea de trădare sau infidelitate. Astfel, sintagma ilustrativă *belles infidèles* este destinată să caracterizeze o perioadă în care, aparent, condeiul traducătorului era condus doar de imperativul frumuseții.

De fapt, apelativul *belles infidèles* face parte dintr-un proces extrem de interesant de metaforizare și deci de conceptualizare a problemelor cu care se confruntau traducătorii din acea perioadă și se înscrie în aceeași categorie de imagini asociative prin care se concepe actul traductologic precum, spre exemplu, cea a *copiei unui tablou* sau *reversul unei tapiserii* sau, de ce nu, cea a *trupului îmbrăcat în haine străine*. Creatorul acestei metafore este scriitorul de secol XVII, Gilles Ménage care, în 1693, caracteriza prin această imagine opera renumitului traducător Perrot d'Ablancourt.

„Lorsque la version de Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plaignirent de ce qu'elle n'était pas fidèle. Pour moi je l'appelai la belle infidèle, qui était le nom que j'avais donné étant jeune à une de mes maîtresses." (Chevrel, Cointre *et alii,* 2014 : 382)

Avem, așadar, de-a face cu ceva foarte specific și, în același timp, caracteristic unei abordări generale a traducerii. Personalitatea lui Ablancourt era, prin excelență, cea a unui traducător liber, dar pentru care libertatea era indiscutabil disociată de o formă premeditată de infidelitate față de text fiind, din contră, manifestarea crezului artistic al unui stilist care, modificând originalul, credea că se apropie din ce în ce mai mult de esența textului, de gândirea autorului său și de gusturile publicului. Iată cum deziderатul fidelității stă în mare măsură la baza unei culturi traductologice

care a fost acuzată de contrariu dar care păstrează, de fapt, în culisele sale, o atitudine dezaprobatoare față de infidelitate.

În analiza pe care o face practicii traductologice a lui Perrot d'Ablancourt, Roger Zuber sugerează că alterarea textului original miza, de asemenea, pe afirmarea măiestriei traducătorului-scriitor cât și pe eliminarea capcanelor textului sau pe corectarea originalului ca și cum traducătorul, intim familiarizat cu dedesubturile creatoare ale autorului, ar fi fost singurul în măsură de a-i rectifica greșelile :

„Tacite s'embrouille-t-il dans la géographie ? D'Ablancourt vient à son secours, et rectifie les faits. Arrien confond-il la Syrie et l'Assyrie ? Le Français n'oublie pas de rétablir le texte. Les contradictions, les légendes, les problèmes historiques sont, pour son esprit toujours en éveil, l'occasion d'affirmer sa maîtrise. Ce traducteur n'est pas un travailleur d'occasion, un truchement qui traiterait son texte sans comprendre les pièges de l'original. Il se comporte en philologue ou, comme, enfin, on l'a dit récemment, après tant d'affirmations critiques désastreuses, en «grand savant." (Zuber, 1995 : 189-190)

Iată cum perspectiva asupra fenomenului *belles infidèles* se extinde treptat, scoțând la iveală noi mize ale actului traductologic care se dovedește a fi mult mai complex decât o simplă manifestare a unui etnocentrism ignorant : tendința de a corecta, dorința de a-și arăta talentul și cunoștințele (care presupune de asemenea o atenție crescută față de publicul al cărui consimțământ atestă calitatea creației), sfidarea în fața capcanelor textului sunt, de fapt, dovezile unei meditații mult mai profunde cu privire la traducere, o meditație care este ecoul istoriei specifice a unei culturi.

Între timp, metafora se extinde pentru a carcateriza o întreagă meserie și capătă, începând cu 1872 și datorită lui Littré, o semnificație cu caracter general, care nu mai trimite la anecdota lui Ménage:

„Qui manque à la vérité, inexact […]. Traduction infidèle, traduction qui ne rend pas exactement l'original. Substantivement. De belles infidèles, nom qui a été donné à des traductions qui avaient la prétention d'orner et d'embellir l'original." (Chevrel, Cointre et alii, 2014 : 383)

Așadar, nu este nimic definitiv în multitudinea de scopuri, mize, gânduri și moravuri care au făcut din clasicismul francez epoca „frumoaselor infidele". Acestea sunt, prin excelență, produsul culturii lor, o cultură care s-a construit într-atât de dificil și cu atâtea eforturi pentru a putea, mai întâi să supraviețuiască ca mai apoi să domine. Dacă vrem să înțelegem acest fenomen traductologic, trebuie să vedem în el ecourile mai multor paradigme și principii care au dominat cultura franceză încă din leagăn. Trebuie să ne întoarcem la manifestul lui Joachim du Bellay care propunea aplicarea ingenioasă a principiului umanist *imitatio* ca metodă de combatere a sărăciei literare. Încurajând scriitorii să se pătrundă de geniul străin și să-și depășească timiditatea literară, du Bellay forma creatori ale căror orgolii erau alimentate de conștiința faptului că puteau contribui la îmbogățirea și la literarizarea limbii materne. Mai târziu, traducerea se va constitui ca o (re)aplicare a principiului imitației care promitea liberttea de creație și care inocula traducătorului un soi de mândrie creatoare. Vom vedea că pe parcursul secolului XVII, traducerea ca proces este mai mult decât obiectul unui cult, ea se constituie drept un gen literar distinct și, în calitate de rezultat, are ca scop crearea unui al doilea original :

„ Les traductions libres ont combattu la timidité littéraire. Cet emprunt des effets, ce pillage des beautés, que Du Bellay recommandait déjà si énergiquement à ses contemporains, elles ont osé les reprendre à l'échelle d'ouvrages entiers. Ce n'était pas désinvolture. C'était l'application renouvelée du principe humaniste de l'imitation." (Zuber, 1995 : VII)

Dorinței care a transformat practica „frumoaselor infidele" într-o activitate creatoare prin

excelență i se adaugă mizele estetice și structurale ale practicii lingvistice guvernate de legile a ceea ce clasicismul caracteriza drept *bon usge* și influențate de apariția conceptului de geniu universal. Mizele se modifică iar traducerile dau dovadă de o preocupare reală pentru calitatea scriiturii care trebuia să reflecte, în același timp, talentul traducătorului, respectul incontestabil față de autor, raportarea la moravurile și gusturile publicului cât și o excelentă stăpânire a limbii Regelui creată și transfigurată în așa fel încât să reflecte perfecțiunea geniului universal. Să nu confundăm, așadar, acuta conștiință culturală a traducătorului care-și asumă sarcina culturală de a gira alteritatea cu ignoranța.

„Le travail de traduire est fâcheux, est ingrat,
Pour un esprit fécond, subtil et délicat,
Qui ne peut s'obliger sans une gesne extrême,
De chercher en autruy ce qu'il trouve en soi-même,
D'éteindre son ardeur, d'arrêter ses transports,
Et de ne pas user de ses propres trésors,
Pour rendre la pensée, ou debrouiller le style,
Et le raisonnement d'un Auteur difficile
[…]
Chaque Langue a sa grâce et ses naïvetez,
Dont un (*sic*) autre ne peut égaler les beautez :
Ce qui dans la Latine est charmant à l'oreille
Dans la nostre n'a pas la cadence pareille,
Et pour faire en ce genre un Ouvrage fameux,
Tournant en une il faut les sçavoir toutes deux.
Sans se rendre servile il faut estre fidèle,
Changer l'air étranger en beauté naturelle,
Pour estre regulier se dispenser des loix,
Et pour suivre l'Auteur le laisser quelquefois.
Faire en ses versions ces richesses reluire,
C'est plûtost, Ablancourt, inventer que traduire,
Et c'est que tu fais avec tant de bon-heur,
Que ton travail te gagne un immortel honneur
[…]
Je sçay que tu pouvois par tes propres tableaux,
Sans aller copier ces grands originaux,
Te mettre au premier rang de ces peintres celebres,
Pour qui l'oubli du temps n'aura point de tenebres,
Mais endure, Ablancourt, ce mot de liberté,
De tes inventions la rare nouveauté
Ne pouvoit égaler ces sçavantes images,
Dont la riche copie annoblit tes ouvrages,
Où ton esprit, ta foy, ton art et ton sçavoir,
Avecque tant d'éclat leurs merveilles font voir.
Que leur donner cet air et les rendre si belles,
C'est autant exceller qu'en faire des nouvelles."
(Zuber, 1995 : 160-161)

Iată câteva pasaje pe care Roger Zuber le extrage dintr-o „epistolă morală" pe care autorul, Antoine Godeau, la rândul său traducător, o dedică lui Perrot d'Ablancourt. Nu ne interesează în mod special partea elegiacă a acestui panegiric, chiar dacă ne ajută să înțelegem mai bine importanța și stima de care se bucura d'Ablancourt în epocă, ci caracterul aproape documentar reflectat în aceste versiuri pasionate care ajung să trădeze anumite linii generale ale unei perspective

traductologice. Avem a face, deci, cu o interpretare aproape *in nuce* a „atmosferei" traductologice marcată de practica „frumoaselor infidele" cât şi cu o perspectivă elocventă asupra ceea ce însemna, în epocă, traducerea, în calitatea sa de soră vitregă a creaţiei.

Traducerea apare astfel, în viziunea lui Godeau, drept practică „ingrată" care maschează tensiunile unei lupte ce se dă în interiorul unui „spirit fecund" : este lupta încrâncenată dintre Traducătorul condamnat la o poziţie perpetuu ancilară şi Autorul care-şi revendică creaţia. Ceea ce trasmite Godeau în primele versuri este, de fapt, ideea de *sacrificiu*, de *renunţare*, întrucât a traduce înseamnă a-ţi „reprima dorinţa ardentă", a pune deoparte „propriile virtuţi" în favoarea Celuilalt. Dacă faptul de a deplânge vasalitatea actului traductologic nu este deloc ceva nou, ceea ce ne-a suprins este asocierea pe care traducătorul o face între meseria sa şi ideea de „a (se) descurca". Sarcina traducătorului ? A „reda gândirea sau a*descurca* stilul şi raţionamentul". Identificăm, aşadar, „gândirea" ca unitate a traducerii iar „stilul şi raţionamentul" ca puncte nevralgice ale originalului. Dar tocmai ideea de „a (se) descurca" constituie cheia unei viziuni traductologice particulare, întrucât în spatele său se ascunde o întreagă deontologie : a „descurca" nu mai înseamnă doar a înţelege ci a facilita înţelegerea (preocupare faţă de publicul-ţintă), a *reorganiza*, a *ilustra* şi chiar a *corecta* acolo unde se dovedeşte necesar. Or, aceste acţiuni sugerează mult mai mult decât implicarea activă, creatoare chiar a traducătorului, ele sugerează *failibilitatea* Autorului original.

Al doilea fragment al acestui panegiric reiterează aluziv ideea geniului ilustrat prin „naivităţile" şi „frumuseţile" fiecărei limbi şi relevă, în centrul acestei argumentări rimate, *credo*-ul traductologic care animă practica „frumoaselor infidele" : *Sans se rendre servile il faut estre fidèle, / Changer l'air étranger en beauté naturelle, / Pour estre regulier se dispenser des loix, / Et pour suivre l'Auteur le laisser quelquefois*. De fapt, această formă concentrată a unei perspective traductologice depline ancorată în epoca clasică relevă o practică cu miză dublă. Pe de o parte, Godeau confirmă exigenţa fidelităţii căreia traducătorul trebuie să se supună, dar introduce o nuanţă esenţială pentru ceea ce numim *belle infidèle* : adevărata fidelitate se înfăptuieşte în mod decesar prin trădări, prin distanţări (de autor, de legi textuale) iar traductorul trebuie să o distingă de acea formă de fidelitate în numele căreia munca sa riscă să devină apanajul servituţii. Trebuie, aşadar, să distingem între fidelitate ca scop ultim al traducerii (vom vedea că este vorba despre o fidelitate tripartită : faţă de Autor, faţă de text şi faţă de publicul-ţintă) şi fidelitatea ca miraj al servituţii. Constatările lui Godeau, aproape axiomatice pentru mentalitatea traductologică a clasicismului, subliniază din nou faptul că „frumoasele infidele" ascund o preocupare profundă a fidelităţii care se manifestă, în mod paradoxal, printr-o practică opusă acestor precepte.

Pe de altă parte, identificăm marca specifică unei mentalităţi culturale care imaginează raportul cu alteritatea drept un proces de apropriere. Perspectiva asupra alterităţii (acel „air étranger ") este ilustrată de Godeau în chip de regulă : este vorba despre mai mult decât un proces de naturalizare prin care alogenul devine natural, aceeastă apropriere a factorului străin presupunând, de asemenea, o *înfrumuţesare* a valorilor străine care transformă acel „air étranger" în „beauté naturelle". Nu putem să nu remarcăm, în aceste versuri, ecoul sfaturilor inserate de Joachim du Bellay în manifestul său.

Cât despre lupta dintre Traducător şi Autor, Godeau declară, în cazul lui d'Ablancourt, victoria primului, întrucât capacitatea de a face „să iasă la suprafaţă în versiunile sale aceste bogăţii" nu poate fi decât marca unei licenţe creatoare proprie unui inventator şi nu unui traducător. Orgoliul traducătorului despre care am vorbit deja şi care este atât de specific pentru *belles infidèles* derivă, astfel, dintr-o conştiinţă creatoare, deoarece frumuseţile originalului nu pot fi pur şi simplu transpuse, ci recreate. Ne dăm seama, analizând ultimul vers al celui de-al doilea fragment, că în acea epocă, traducătorul era de fapt motivat de promisiunea a ceea ce Godeau numeşte o „onoare nemuritoare", ceea ce ne sugerează adevăratele implicaţii ale statutului său.

Ultimul paragraf subliniază această asociere între traducător şi creator de frumuseţe. Folosind metafora foarte comună în epocă a tabloului şi a copiei, Godeau exprimă ceva esenţial nu doar cu privire la cel căruia îi dedică acest elogiu, ci şi în ceea ce priveşte natura practicii traductologice : în spatele fiecărui Traducător se află un Autor capabil de a produce „copii" într-atât de frumoase încât pot rivaliza cu originalul.

Nu este nimic mai ilustrativ pentru epoca denumită peiorativ *belles infidèles* ca dezbaterile sale traductologice. Cunoaştem acuzaţiile aduse acestor versiuni care ofensează publicul contemporan şi care nu pot fi disociate de stigmatul infidelităţii : ele sunt produsul etnocentrismului francez, al rigorii clasice, al unei rigidităţi opace faţă de importul alogen, al aservirii faţă de moravurile şi gusturile timpului, al lipsei de respect faţă de original, etc. Acestor acuzaţii li se opune, totuşi, o cultură a traducerii care este mai nuanţată decât am putea crede. Desigur, studiul traducerilor din timpul clasicismului trebuie să aibă în vedere moravurile epocii, moda, bunul-gust şi regulile care îl guvernează, maniera în care traducătorul îşi proiectează sarcina faţă de opera tradusă şi publicul căruia i se adresează, rafinamentul, ornamentele şi toate considerentele stilistice pe care se fondează traducerea. Vom vedea că e mai simplu să acuzăm decât să înţelegem. Nu ne propunem să facem apologia tendinţelor care au existat, a infidelităţii care a existat, ci vrem pur şi simplu să arătăm că este vorba despre o epocă şi o cultură care s-a construit pornind de la principiul imitaţiei, o epocă în care traducerea a ajuns să se transforme într-un gen, o epocă în care a fi traducător presupunea mai mult decât o condiţie ancilară, presupunea, uneori, un orgoliu propriu însuşi creatorului. Toate discursurile cu privire la traducere care au umplut paginile epocii nu ne relevă un traducător ignorant ci un traducător procupat de misiunea sa, de ceea ce trebuia să producă şi de cititorii săi. Este vorba, aşadar, despre cu totul altceva decât o formă de anexionism pe criterii hegemonice : „frumoasele infidele" reprezentau un tip specific de naturalizare care are la bază grija pentru gustul epocii şi a publicului. Aşadar, „frumoasele infidele" aspiră, în mod paradoxal, la o formă de fidelitate.

BIBLIOGRAPHY

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Éditions Gallimard, Collection TEL, 1984.

BLOOM, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, trad. Rareş Moldovan, Editura Paralela 45, 2008.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, préface inédite, Édition revue et corrigée, Éditions du Seuil, 2008 (1999).

CASSIN, Barbara, *Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Éditions du Seuil, Dictionnaires Le Robert, 2004.

CHEVREL, Yves, **COINTRE**, Annie, **TRAN-GERVAT**, Yen-Maï, *Histoire des traductions en langue française. XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Éditions Verdier, 2014.

CHEVREL, Yves, **D'HULST**, Lieven, **LOMBEZ**, Christine, *Histoire des traductions en langue française. XIX^e^ siècle (1815-1914)*, Éditions Verdier, 2012.

JEANRENAUD, Magda, *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Cuvânt înainte de Gelu IONESCU, Polirom, 2006.

MOUNIN, Georges, *Les Belles Infidèles*, n^lle^ éd., Presses Universitaires de Lille, 1994 (1955).

ZUBER, Roger, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, n^lle^ éd. Revue et augmentée, postface d'Emmanuel BURY, Albin Michel, 1995.

...

BELLAY, Joachim du, *La défense et illustration de la langue française*, notice biographique et commentaire historique et critique par Léon SÉCHÉ, Éditeur E. SANSOT, 1905, Paris.
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k166650v

LA PLACE, Pierre Antoine de, *Discours du théâtre anglois* in *Le Théâtre anglois,* 1745, dans *French Translators, 1600-1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism*. 40.

http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=french_translators
RIVAROL, Antoine, *Discours sur l'universalité de la langue française.* http://www.pourlhistoire.com/docu/discours.pdf

VINTILĂ HORIA. CHILDHOOD DIARY

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: Always keeping his native country in his heart, Vintila Horia will publish in 1958, the second volume of lyrics from exile, "Childhood Diary".
The volume proposes a return, with recuperating attributes, at an age that memory recreates, despite the distance of exile, a memory that keeps the concrete reality and makes it possible to reintegrate into the original space of the family.
Besides the subject of childhood, the poems from the volume and the theme of exile, recurrent, otherwise in the Horian opera. The passage of time and the terror of history erases the joy and profanes the miraculous space of the dream, bringing with them the bitter fruit of loneliness.
The poetic approach of the "Childhood Journal" celebrates a time of the authentic, the candid, which turns into a lighthouse to which the writer always relates.

Keywords: memory, childhood, innocence, exile, nostalgia.

Păstrând mereu în suflet *ţara din gând*, Vintilă Horia va publica în anul 1958, cel de-al doilea volum de versuri din exil, *Jurnal de copilărie.*

Dedicat *Părinţilor mei,* în semn de neuitare, volumul surprinde în cele 24 de texte fără titluri, frânturi de viaţă din perioada *vârstei celei fericite,* constituindu-se, de fapt, într-o: „proză autobiografică dispusă în vers liber, evocând contextul, evenimente şi sentimente ale unei copilării normale adjudecate de familie, şcoală, sat şi natură, lecturi şi trăiri romantice”[1].

Volumul propune o întoarcere, cu atribute recuperatoare, la o vârstă pe care memoria o recreează, în ciuda distanţei exilului, memorie care ţine loc de realitatea concretă şi face posibilă reintegrarea în spaţiul originar al familiei.

Pentru scriitorul care nu mai putea reveni fizic în locul mirabil al visului, conştient că distanţa şi timpul schimbă perspectiva asupra copilăriei şi a comuniunii cu oamenii, cu natura, cu întreg universul înconjurător, întoarcerea, fie ea doar prin intermediul demersului poetic: „este perfect justificabilă: atunci când identitatea cuiva se simte ameninţată, persoana respectivă face apel la referenţii identitari care-i sunt la îndemână”[2], iar pentru Vintilă Horia, după propria mărturisire, amintirile din copilărie reprezintă „primele fundamente ale memoriei”[3].

Versurile acestui volum constituie mărturia unei epoci trăite la modul plenar, definită în mod metaforic, *ora de aur*: „Ora de aur suna / Sub zodia Săgetătorului / Urme aveau să rămână / În puţine cuvinte”[4]. În *ora de aur* copilăria şi locurile în care a trăit se transformă în timpurile şi spaţiile unui Paradis simbolic, niciodată uitat.

Primele amintiri surprind extraordinara putere creatoare dată de inocenţa specifică vârstei: „Era de ajuns cu un ţăruş / Să dau cep malului gârlei / Se năştea un izvor care curgea / Limpede către vechile ape”[5](*I*). Maturul păstrează în amintire credinţa copilului de a putea făuri ceea ce-şi

[1] Marian Popa, „Istoria literaturii române de azi pe mâine”, Volumul II, Editura Semne, Bucureşti, 2009, p.1077.
[2]Georgeta Orian, „Vintilă Horia un scriitor contra timpului său”, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p.45.
[3]Vintilă Horia, „Jurnalul unui ţăran de la Dunăre”, Editura Vremea, Bucureşti, 2016, p.73.
[4] Vintilă Horia, „ Jurnal de copilărie. Poeme”, Editura Fundaţia Regală Universitară Carol I, Paris, 1958, p. 9.
[5]Idem, p. 11.

dorește: „Fiecare gest dădea viață în jur / Pământului apelor pomilor / Oamenii vedeau în mine / Înălțimi pe care nu le putuseră atinge / Fapte pe care nu se încumetaseră să le smulgă din ei”[6](*I*).

Îndepărtarea de cetate răpește eului poetic „toate atributele existențiale și singura consolare este dăruită de vorbire, cu atât mai mult cu cât ea este realizată în limba maternă, după amarnica experiență, depășind zece ani”[7]: „Nu mi-a mai rămas acum după ani / Decât cuvântul ca să măresc viața / Cuvântul nu se vede / Abia se aude / Și vine din izvorul și din frunzele sălciei / Pe care un copil le dăruia lumii”[8](*I*). Gingășia sufletească face posibilă depășirea greutăților, prin intermediul resuscitării lumilor fericite ale copilăriei.

Amintirea adultului reține perioada în care totul era posibil: „Era adevărat / Totul era adevărat”[9](II), dorindu-și ca lumea copilăriei să redevină de fiecare dată un nou început, mereu sfârșit în repetabil: „Eu sunt tot acolo - de ce nu - / Suntem unde am copilărit / Numai anii se schimbă la față / Consumați de locuri străine / Ca o sete amăgită de apa vieții fără de moarte”[10](*II*).

Poemul *III* evocă contextul unei copilării obișnuite, plină de inventivitate și dezinvoltură: „Dealul se numea Cetățuia / Domnea peste păduri de stejari / Făceam focul și coceam porumb […] / Aveam o colibă construită / Într’o secretă poiană de aluni / Eram haiduc voevod fugar / Domn peste tot locul care-mi simțea pasul[11]. În această atmosferă dominată de bucuria jocului se strecoară atracția spre transcendent, ca o chemare abia deslușită încă: „Din vale venea toaca în amurg / Mângâind frunzele ca o adiere / Toaca’n cer o auzeam câteodată / Cea de la schit era numai un ecou / Îngerii de jos erau negri / Cei de sus nevăzuți”[12](*III*).

În spirit romantic, eul poetic trăiește pătimaș atracția erotică, la modul vizual și gustativ: „intensitatea devorării oferind o satisfacție peste spațiu și vreme, într-o bilocație pasională”[13]: „Sub nuc în după amiezi / Visam fete furate în goană de murg / Amoruri violente, care nu treceau peste o sărutare / [...] Mă suiam după mere roșii / Și-mi potoleam foamea de amor și de glorii / Într-o mușcătură acră și dulce / Din care mă satur și acum”[14](*III*).

La fel ca în volumele anterioare, și în „Jurnal de copilărie”, se regăsește tema toamnei, Vintilă Horia autodefinindu-se de altfel, ca „un om al toamnei”[15]. În spirit sămănătorist, eu poetic redă un peisaj autumnal încărcat de pitoresc: „Câmpurile treceau către toamnă / Încărcate de bostani și porumbe / Ca niște care scârțâind / Din uscate figuri eterne / Pitpalacii învățaseră să zboare / Mierlele să cânte din fluere adânci”[16](*IV*). Cuprins de atmosfera melancolică a anotimpului autumnal, eul poetic trăiește senzația ciclicității vieții, depășind astfel efemeritatea condiției umane: „Pretutindeni și mereu e o întoarcere / la locuri schimbate’ntre timp / Din întoarceri ca din fire care-și mută culorile / E făcută pânza lungă a vieții / Din întoarceri anotimpurile / mereu altele dar cu același nume / Scris de oameni cu litere neschimbate / Ca să creadă fiecare că n-a murit”[17](*IV*).

Dacă într-un poem menționat anterior, în demersul de față, eul poetic abia întrezărea transcendentul, în *Poemul V*, întâlnirea efectivă cu divinitatea se produce prin intermediul unei fântâni, văzută ca izvor al vieții veșnice. De-asemenea, în spirit tradiționalist, curent al cărui adept se declară Vintilă Horia, fântâna reprezintă Sfântul Potir, din care omenirea se poate împărtăși cu nemurire: „Pe Dumnezeu L’am descoperit în fundul / Unei fântâni – Împărțea dreptate / Privind către cer zâmbind nevăzutelor stele”[18]. În viziunea eului poetic, omenirea dăinuie prin rugăciunile preacuvioșilor pentru iertarea păcatelor: „De pământ duceau grijă lumânările / Fâlfâind sub icoane /

---

[6]Ibidem.
[7]Cecilia Latiș, „Polifonii creatoare”, Editura Universității din Suceava, 2003, p.109.
[8]Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 12.
[9]Idem, p. 13.
[10]Ibidem, p. 14.
[11]Ibidem, p. 15.
[12]Ibidem.
[13]Cecilia Latiș, Op. cit., p. 111.
[14]Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 16.
[15]Vintilă Horia, „Jurnalul unui țăran de la Dunăre”, Ediția citată, p. 9.
[16]Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 17.
[17]Idem, p. 17-18.
[18]Ibidem, p. 19.

Rugăciunile prea cuvioșilor / Armiile de păcătoși care dădeau de lumină / În fundul păcatului așa cum dădusem eu / De Dumnezeu în fundul fântânii”[19](*V*).

Înstrăinarea omului de Dumnezeu, pierderea valorilor moral-religioase, aduc cu sine desacralizarea lumii, ce devine astfel, un paradis în destrămare, cu spaime imposibil de descifrat: „Cine luptă cu sabia retează firele / Și când nu vor mai fi decât săbii / Iar gurile vor fi încetat să se roage / Amuțite sub nedumerite spaime / Vom cădea fără’ntoarcere*”*[20]*(V).*

Salvarea vine în final tot prin intermediul dumnezeirii, iar profunzimea fără limite a „fântânii” oferă imaginea unui Dumnezeu de necuprins cu mintea umană, un Dumnezeu iubitor, și mai presus de toate, drept: „Dumnezeu era în fundul apei / Și găleata, nu dădea niciodată de fund / Am privit în sus și L’am descoperit / Pictat pe boltă de un meșter anonim / Împărțea dreptate / Nu privea spre pământ”[21](*V*).

Volumul nu se limitează însă la a evoca vârsta fericită a copilăriei „prin ceea ce i-a determinat – pentru cel care a trăit-o – valențele, ci o opune prezentului <<oamenilor mari>> - <<mâncați de omenie >>, aceștia fiind <<oameni politici>>. Inocența copilului ar putea deveni un model pentru ei, dezghețând astfel inima călăilor de popoare”[22]. Deoarece peste un timp al inocenței și al bucuriei se așterne un timp al terorii, care tulbură armonia și provoacă despărțiri iremediabile: „Câți prieteni am părăsit / Pe malul copilăriei / Am rămas și m-am dus / S-au dus și-am rămas / Misterul mi-e nedescifrat / Frați în devenire / Mărunte morți de timp / Ne-am pus pe meleaguri distincte / Poate că și morți de-adevărate / M-am făcut unora uitat”[23](*XI*). Aflat acum la vârsta maturității, eu poetic și-ar dori „lumea de odinioară pentru a rejuca viața esențial și copilărește”[24]: „Dacă ne-am aduna acum laolaltă / Am face companie ascultă comanda la mine / Am fi un model de copilărie / Pentru oamenii mâncați de omenie / Am învăța oamenii mari să se strige pe numele mic / Și să se joace de-a hoții și gardiștii / Fără să fi furat nimeni nimic / Am juca țurca cu oamenii politici / Baba oarba cu proștii de stânga / Ulii și porumbeii cu proștii de dreapta / Am dezgheța la șotron inima / Călăilor de popoare”[25](*XI*). Astfel, poemul în discuție, restabilește într-un plan secundar „problematica esențială a responsabilizării față de viață, măsura obligațiilor sociale, politice și naționale în raport cu destinul istoric al Patriei”[26]. Concluzia poemului, aduce în prim plan, ideea că îndepărtarea de spațiul mirific al copilăriei aduce cu sine fructul amar al singurătății: „Ci anii înseamnă prieteni pierduți / Dușmani câștigați / Șuieratul de adunare devine / Pe buze tot mai străine / Ostilă însingurare”[27].

Dedicat „Părinților mei”, volumul nu avea cum să nu surprindă figurile emblematice ale mamei și ale tatălui scriitorului. Figura delicată a mamei pare să nu se potrivească peisajului rustic, chiar dacă există în ființa acesteia dorința de acomodare la acesta: „Mama nu torcea nici nu țesea / Era o femeie de oraș care visa / Că trăiește la țară / Singură nici strada nu o trecea / Avea mâini reci și toată iarna aștepta să se facă vară / Iar vara se temea de iarna care stătea să vină / [...] Visul într-un târziu i s-a împlinit / Tata i-a zidit o casă cu ceardac / Într-o grădină ca o frunte de raiu / O viță cu struguri ca o perdea atârnă / Între fericirea mamei și restul vieții[28] (*XII*)”.

Trecerea timpului și teroarea istoriei șterg bucuria vieții și profanează spațiul mirabil al visului: „Perdeaua de viță a rămas însă noi / Am trecut dincolo de ea / Au venit Rușii au stricat visul / Au prădat casa au spurcat fântâna / Au ars cărțile și pe Don Quijote[29] (*XII*)”. Finalul

[19]Ibidem.
[20]Ibidem, p. 20.
[21]Ibidem.
[22]Vintilă Horia, „Culorile tăcerii. Antologie poetică.” Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note și comentarii: Mihaela Albu, Editura Vremea, București, 2018, p. 20.
[23]Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 33.
[24]Marian Popa, Op. cit., p. 1078.
[25]Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 33-34.
[26]Nicolae Florescu, „Vintilă Horia între <<ieșirea din a exista și intrarea în a fi>>”, Editura Jurnalul literar, București, 2014, p. 98.
[27]Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme”, Ediția citată, p. 34.
[28]Idem, p.35.
[29]Ibidem, p.36.

poemului accentuează şi mai mult destrămarea paradisului copilăriei ce aduce cu el îndepărtarea tot mai acută de figura delicată a mamei: „Spaţiul între noi tot mai mult creştea / Visul spart odată neîmplinit rămânea / Ca tot visul care nu vrea / Răul nimănui / Binele cui / Liniştit îl visa[30] (*XII*)".

Figura paternă este surprinsă în rolul ei protector, împotriva tuturor pericolelor ştiute şi neştiute, însă întotdeauna presimţite: „Tata ieşea în cerdac / Şi spărgea noaptea cu un tunet de puşcă / Apoi viscolul refăcea spaima / Din fire subţiri şi cu o suveică / Ţesea noaptea la loc peste vietăţile tremurânde[31] (*XIII*)".

Poemul *XVII* face trimitere la confruntările existenţiale trăite de Vintilă Horia pe tărâmul exilului. Începutul poemului surprinde prin metafora Arianei ţara pierdută, nostalgia revenirii şi totodată conştientizarea imposibilităţii de a se întoarce vreodată. Metaforic vorbind, eul poetic pierde firul Arianei care i-ar putea înlesni ieşirea din labirintul exilului: „Ariana nu te-am uitat / Mâna mea alege uitarea / Anii spre mine'şi întorc / Faţa de argint ca plopii / Faţa cu clipe de rând / S'a'nclinat după vânt / A rămas faţa ta / În lumină vibrând[32] (*XVIII*)".

Experienţa nefericită a premiului Goncourt şi persecuţia împotriva scriitorului în urma acestuia este sugerată de cruzimea „lupilor" care nu au reuşit să-i distrugă valoarea, ci dimpotrivă să i-o propulseze: „Lupii din carne mi-ai rupt / Ce de drept se cuvine / Nimeni nu-mi poate prăda / Ce mi-am ales să rămân[33] (*XVIII*)". Celebritatea cauzată de acordarea Premiului Goncourt s-a menţinut şi ulterior, iar eleganţa atitudinii scriitorului depăşeşte josnicia celor care au „fabricat" acest scandal: „Are azi acelaşi ecou / Steaua prin care vorbeam / Timp şi leghe nu sunt / Decât puntea veciei[34] (*XVIII*)".

Capacitatea şi mândria de a refuza pactul cu duşmanul este considerată şansa vieţii, ce îi conferă inocenţa necesară întoarcerii imaginare la vârsta miraculoasă a copilăriei: „Ce vrei mai tare noroc / Decât neînsoţirea / Neschimbaţi vom purta / Haina copilăriei[35] (*XVIII*)".

Poemele *XVIII* si *XIX* surprind în imagini ludice scene din copilăria lipsită de griji şi plină de farmec în comparaţie cu meditaţia asupra acumulărilor temporale, precum şi dificultăţile trăite de eul poetic: „Războaiele toamnei le duceam cu castane / Ale verii cu săgeţi şi cu suliţi / ale iernii cu hohote de zăpadă / Primăvara eram pacific / Înspăimântat de vestea creşteri-n timp / [...] Copiii se bat cu castane / Atenţi să nu strice chipul / Eternităţii[36] (*XVIII*)", „De când sunt am dat piept cu ceva / Am avut duşmani făcuţi sau născuţi / Pe maidan între bălării / Ca un Achile neocrotit de Minerve / Îmi ciopleam singur arme fidele / [...] Noaptea mă visam călărind / Peste Nistru peste palide stepe fugărind / Mulţii duşmani de totdeauna / Bătăliile erau grele în viaţă şi'n vis / Mai uşoare / Decât cele ce stăteau scrise să vină[37] (*XIX*)."

Primele semne ale maturităţii se întrevăd în poemul *XXIII*: „Nu mai am picioare / Pentru pantaloni scurţi / [...] Mâinile prea mari nu mai încap / Nici în mănuşi nici în buzunare / Ghetele-mi rămân mici de pe-o lună pe alta[38] (*XXIII*)". Vitalitatea şi dorinţa de cumpătare îşi spun cuvântul, şi urmează o creştere vizibilă, atât la propriu cât şi la figurat, iar refuzul celor din jur în aducerea unor explicaţii în acest sens, trezesc nelinişti în fiinţa eului poetic: „Cele cunoscute îmi par mici / Cele necunoscute uriaşe / Şi pline de spaime / Nu mă ajută nimeni să ies odată din mine / Nimeni nu-mi spune cum am să fiu / Bun sau rău frumos sau înspăimântător[39] (*XXIII*)".

Aflat la vârsta întrebărilor şi a neliniştilor existenţiale, eul poetic trăieşte o criză spirituală ce aduce cu sine îndoiala asupra existenţei dumnezeirii: „Mi-e ruşine să mă mai rog seara / Înainte de culcare / ca şi cum Dumnezeu / N-ar mai fi de crezare[40] (*XXIII*)". Eliberarea de aceste nelinişti se

[30]Ibidem, p.37.
[31]Ibidem, p.40.
[32]Ibidem, p.47.
[33]Ibidem.
[34]Ibidem, p.48.
[35]Ibidem.
[36]Ibidem, p.50-51.
[37]Ibidem, p.51-53.
[38]Ibidem, p.63-64.
[39]Ibidem, p.64.
[40]Ibidem.

realizează prin actul creației, prin logosul creator văzut ca un instrument al dezlegării tuturor misterelor ce favorizează pătrunderea în spațiul acestora, dar și ca un act de salvare în fața unui destin, deseori potrivnic: „Atunci a venit poesia / Și-a deschis fără zgomot / Ușile și ferestrele lunii / Făcând din mine măsura / Tuturor lucrurilor[41] (*XXIII*)".

Finalul volumului se relevă într-un ton grav, meditativ, regăsit în poemul *XXIV*: „închinat esenței telurice, definite printr-o viziune sapiențială a misticului impregnat în trecutul său, într-o plăsmuire platoniciană[42]": „Zile boreale treceau / Împreună / Cu nopți australe / Pe fața Pământului / Ca viața cu moartea / Ca prezentul cu peștera / Amintirii [43](*XXIV*)". O interogație retorică surprinde neîmplinirea covârșitoare din timpul exilului: „Câte amintiri am fi avut / Dacă am fi intrat împreună / În viață[44] (*XXIV*)". Deși copleșit de solitudinea exilului, eul poetic își interzice desconsiderarea momentelor pierdute și încearcă o reînviere a lumii părăsite: „Nu e drept să socotim / Clipele pierdute / Fiecare în altă / Copilărie / Ci nopți solitare de-acum / Mă îmbie / Spre spaima singurătăților noastre / De-atunci[45] (*XXIV*)". Adresându-se unui interlocutor imaginar, care, este de fapt, propria conștiință, eul poetic încearcă o întoarcere peste timp, la vârsta copilăriei după care atâta tânjește, însă, acum, este împiedicat de împrejurările potrivnice, care l-au urmărit atât: „Unde erai / Ce amintiri adunai / Pentru zilele când privești peste mine / Către un secret antipod / Ca dintr-o fereastră / La care nu pot ajunge[46] (*XXIV*)". Discursul liric se încheie cu un gest de ofrandă călăuzitoare, ce celebrează un timp al autenticului, al candidului, ce se transformă într-un far la care eul poetic se raportează mereu: „Clipele ție pierdute / Iată-le / Însemnate'ntr-un caiet apocrif / Un copil ți le dăruie / Ca pe o lumânare / Cu care să vezi / În lunga mea noapte australă[47] (*XXIV*)".

„Jurnal de copilărie e indivizibil ca apa. Toată copilăria e spusă cu <<fiecare gest>> care <<dădea viață în jur>> și cu visurile nețărmurite. Lirismul e dinapoia limpedei evocări din scenă în scenă, din amintire în amintire, dar el e cel care împinge toată limpida curgere. Copilăria văzută ca ceva neprețuit, iată unul din secretele poetului: <<neschimbați vom purta / Haina copilăriei>>"[48].

BIBLIOGRAPHY

1. Caranica, Nicu, *Un esculap al sufletului românesc*, Ed. Jurnalul literar, București, 1997
2. Florescu, Nicolae, *Vintilă Horia între <<ieșirea din a exista și intrarea în a fi>>*, Editura Jurnalul Literar, București, 2014.
3. Horia, Vintilă, *Culorile tăcerii. Antologie poetică*. Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note și comentarii: Mihaela Albu, Editura Vremea, București, 2018.
4. Horia, Vintilă, *Jurnalul de copilărie. Poeme*, Editura Fundația Regală Universitară Carol I, Paris, 1958
5. Horia, Vintilă, *Jurnalul unui țăran de la Dunăre*, Editura Vremea, București, 2016
6. Latiș, Cecilia, *Polifonii creatoare*, Editura Universității din Suceava, 2003
7. Orian, Georgeta, *Vintilă Horia un scriitor contra timpului său*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008
8. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Vol. I, Ed. Semne, București, 2009

[41]Ibidem.
[42]Cecilia Latiș, Op. cit., p. 124.
[43]Vintilă Horia, „Jurnal de copilărie. Poeme", Ediția citată, p. 65.
[44]Idem.
[45]Ibidem, p.66.
[46]Ibidem.
[47]Ibidem.
[48]Nicu Caranica, „Un Esculap al sufletului românesc", Editura jurnalul literar, București, 1997, p.164.

THE SORESCIAN TEXTS OR THE POWER TO TRANSCEND CENSORSHIP TOWARDS NEOMODERNISM

Raluca Ioana Andonie (Ardean)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: The critics and stylists who dared to analyze with special attention the sorescian texts come to a unanimous conclusion, namely that the great author is one of the few sixties who succeeds in avoiding censorship imposed by the political regime, avoiding cantoning in easy stylistic formulations. Although some of his texts were banned from publishing until the fall of communism in Romania, they have the power to transcend the customs of the epoch, passing easily into the area of Romanian neomodernism. Marin Sorescu is not an easy author, the complexity of the ideas expressed with ease and simplicity, which at first sight disarm, lead to sound, profound notions of evolution and emotional maturity.

Keywords: censorship, communism, stylistic formulas, neomodernism, complex, transcend, canonical, ritual, cultural passport, sixties.

Marin Sorescu nu face parte din categoria autorilor facili, ușor de "citit" și mai ales ușor de înțeles. Nominalizat la premiul Nobel pentru literatură, un șaizecist atipic, deținător al premiului Herder, recunoscut pentru măreția operei sale atât în timpul vieții cât mai ales după trecerea sa în neființă. Dramaturg, prozator, poet, traducător, eseist, critic literar, jurnalist – Marin Sorescu nici astăzi nu este ușor accesibil publicului larg.

Lipsa de interes față de promovarea marilor pașapoarte culturale autentice este vizibilă și ne aduce în fața unui fapt istoric - Marin Sorescu nu poate fi pătruns așa cum merită toată moștenirea literară pe care a lăsat-o. EminaCăpălnășan își focalizează întreaga atenție în studiul critic "*O modernitate problematică: proza lui Marin Sorescu*", asupra tuturor scrierilor publicate de marele autor, dar în mod deosebit se îndreaptă către cele publicate postum, bazându-se în demonstrațiile sale pe identificarea trăsăturilor postmoderne ale operelor soresciene. Modelele de interpretare critică le aplică pe romane, proza scurtă, o parte din poeziile soresciene, o parte a pieselor de teatru și nu opera lui Sorescu în integralitatea sa.

Cele mai multe dintre textele la care EminaCăpălnășan face referire, sunt cele publicate după anul Revoluției, interzise spre publicare de cenzura comunismului. Concluzia criticului literar este că Marin Sorescu hibridizează[1], fragmentează și nu rămâne prizonierul unei unice formule stilistice. Astfel, autorul poate fi încadrat cu ușurință fie în zona neomodernismului românesc fie în zona stilisticii postmoderne.

Pentru a face această demonstrație, anume că textele soresciene se încadrează în aria postmodernă, stilisticiana folosește metode și tehnici tradiționale specifice gramaticii limbii române. Pornește de le elemente de simplitate mergând cu analiza către complexitatea lor structurală, ferindu-se totodată să fie subiectivă în interpretări. Un concept pe care îl aplică autoarea pentru prima dată pe un text sorescian este "fragmentarismul"[2] iar referirea directă o face către volumul "*Trei dinți din față*". Adresează întrebări la care uneori răspunde alte ori nu, destructurează textul integral pentru a-l reconstrui într-o altă versiune care îi permite analiza părților originale. Ceea ce atrage surprinzător la opera sorescianǎ este capacitatea de a trece în diverse genuri cu scriitura fără a lăsa în urmă granițe.

---

[1]Emina Căpălnășan**,** "*O modernitate problematică: proza lui Marin Sorescu*", Editura Universității de Vest, 2015, Mircea Scarlat, "*Istoria poeziei românești*", Editura Minerva, 1982

Din punct de vedere al scriiturii în versuri, criticii literari îl încadrează pe Marin Sorescu în sfera autorilor canonici. Pe de o parte ajung de comun acord că poezia soresciană prezintă o vădită latură critică, susținută din plin de textele sale autoreflexive în timp ce criticii șaizeciști evidențiază aplecarea impresionistă.

Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Ion Pop sau Matei Călinescu sunt cronicarii literari ai vremii care încadrează textul poetic sorescian în rândul canoanelor, spre deosebire de criticul Mircea Scarlat care în "*Istoria poeziei românești*"[2] susține ideea că "*parodiu nu presupune exclusiv ironia, ci în primul rând un mijloc eficient dea te detașa de convenție, asumându-ți-o*". Acesta este de părere că poezia lui Marin Sorescu este "antiretorică", aspect care poate fi identificat din forțările de limbaj pe care le experimentează Sorescu.

Cosmin Borza "*Marin Sorescu – singur printre canonici*"[3]. În volumul publicat de criticul Boza este abordată atât poezia lui Marin Sorescu cât și aspecte privind receptarea sa. Autorul analizează și cercetează atât contextul socio-cultural al perioadei anilor 60 -80 dar și normele conceptuale și teoretice. Concluziile la care ajunge Boza țin de: organizarea poeziei, antiretorica și caracterul de replică. Autorul este de părere că numărul mare de volume marca Marin Sorescu poate duce la o dezvoltare a relecturii pe orizontală. Astfel, Borza ajunge la concluzia că "*factorul de coeziune și nucleul analitic al întregii relecturi (care riscă – și din cauza numărului însemnat de volume semnate de Marin Sorescu – să se dezvolte pe orizontală) va fi constituit de interpretarea inflexiunilor și avatarurilor a ceea ce consideră a fi cea mai pregnantă componentă a poeziei soresciene: problematizarea blocajelor reprezentării literare sau, mai precis, înscenarea confruntării poeziei, dar și a umanului, cu propria criză creatoare*".[2]

Cosmin Borza evidențiază atitudinea nonconformistă a autorului Marin Sorescu față de poezie, stabilește care sunt inovațiile la acest nivel, descrie și stabilește caracteristicile "jocului prim" ce pornește din antiretorica practicată de Sorescu. [3]

Într-un alt capitol Cosmin Boza face referire la noile convenții ale retoricii pe care Sorescu le evidențiază în "*La Lilieci*" – tranzitivitatea poemului nefiind musai reperul pentru autenticitate sau reproducerea în stil naturalist a unui context arhaic. Postmodernismul sorescian este ca o negociere critică care pornește chiar din "*prozaismul antimodern*" din "*La Lilieci*", de unde și comparațiile cu unii dintre autorii optzeciști precum Ioana Ieronim sau Mircea Cărtărescu.

Cosmin Borza "*Consider că nici un alt scriitor din literatura română postbelică nu a dovedit curaj estetic (și parțial politic) asemănător aceluia dovedit în La Lilieci pentru a duce până la ultimele consecințe coborârea în mundan a transcendentului, valorificarea artistică a banalului existențial ori a limbajului cotidian și procesul complex al reautentificării firescului vieții.*"
Cosmin Boza respectă statutul canonic sorescian și totodată pune în valoare opera poetică.

Eugen Negrici în volumul său "*Sub presiunea delimitărilor*"[4] tratează problema "blocajelor" din poezia soresciană, Mircea Scarlat fiind cel care tratează înscenarea confruntării și figura spiritului creator în prefața de la volumul "*Drumul*" – 1984.

Ana Maria Tupan în volumul "*Marin Sorescu și deconstructivismul*"[5] apărut la Scrisul Românesc în 1995 susține că opera aparținând autorului Marin Sorescu devine un obiect de studiu interesant în clipa în care înțelegem că deconstructivismul său nu se datorează neapărat teoriilor lingvistice influente ci mai degrabă unor "*moduri arhaice de imaginație și reprezentare*", practic o fugă de spațiul aspectelor estetice și revenirea la o dezordine firească în care se simte confortabil pentru exprimare și pentru a transmite ceea ce simte.

Dacă ar fi să răspundem la întrebarea "c*e ne mai poate transmite astăzi opera lui Marin Sorescu*"?[6] probabil s-ar găsi suficiente voci critice, unele avizate, altele cu mai puțină expertiză, că Sorescu după trecerea în neființă a fost o prezență liniară în literatura românească.

---

[2]Mircea Scarlat, "*Istoria poeziei românești*", Editura Minerva, 1982
[3]Cosmin Borza, "*Singur printre canonici*", Editura Art, 2014
Ana Maria Tupan, "*Marin Sorescu și deconstructivismul*", Ed. Scrisul românesc, 1995

Există câteva aspecte fundamentale care îl clasează pe autorul Marin Sorescu în afara codului impus de autorii perioadei anilor 80, cod care nu a fost depășit nici astăzi din rațiuni foarte limpezi, ce țin de datele oferite de domeniul sociologic – oamenii citesc din ce în ce mai puțin. Astfel , Sorescu devine un precursor al postmodernismului românesc dacă avem în vedere ciclul ”*La Lilieci*” (sursa de inspirație fiind poezia de tip narativ a autorilor de origine americană pe care i-a cunoscut și cu a căror operă a intrat în contact pe perioada stagiului la universitatea din Iowa) apărut în 1973, sau piesele ”*Răceala*” și ”*A treia țeapă*” (volumul ”*Teatru*” apărut în anul 1980). Spre deosebire de un autor precum Nechita Stănescu, Marin Sorescu nu poate fi perceput ca un creator privilegiat în sistemul de valori impus de generația 80, iar explicația vehiculată cu privire la concentrarea autorului mai mult asupra teatrului în deceniul al optulea, nu are forța de a susține o asemenea teorie.

Alte explicații ar mai fi legate de tranzitul pe care îl face Marin Sorescu între București și Craiova și chiar apropierea sa față de fenomenul politic sau firea sa mai retrasă, nefiind cunoscut ca unul dintre autorii care țin permanent ușa deschisă (la fel, comparația se face cu Nichita Stănescu).

Acest cumul de situații duce la un context paradoxal – opera soresciană funcționează natural în acest cod literar datând din anii 80, deși autorul ei este absent din canon. Se pune problema că autorul deși este născut la sat, originar fiind din Bulzești, Craiova, nu are obsesia stilului înalt, abordat de întreaga generație șaizecistă care la momentul respectiv se alia la abstractul impus de neomodernism. Poezia care deschide volumul ”*Poeme*” – 1965 – chiar asta face, adresează retoric întrebarea vizavi de utilitatea metaforei revelatorii. ”*Am zărit lumină pe pământ,/ Şi m-am născut şi eu/ Să văd ce mai faceţi.// Sănătoşi? Voinici?/ Cum o mai duceţi cu fericirea?// Mulţumesc, nu-mi răspundeţi,/ Nu am timp de răspunsuri,/ Abia dacă am timp să pun întrebări*”.

Gabriel Liiceanu în convorbiri cu Mircea Ivănescu subliniază faptul că Marin Sorescu ar fi un scriitor incult, concluzia sa având la bază chiar aceste versuri pe care le consideră ireverențioase.

Cât privește reperele critice privind textul dramaturgic sorescian este limpede că Sorescu se alătură teatrului de idei modernist (*Setea muntelui de sare*- 1969) promovând piesele ”*Răceala*” și ”*A treia țeapă*” scrise în anii 70. Prin aceste piese scrise și reprezentate cu mult înainte de publicarea lor propriuzisă, Marin Sorescu îngroapă moda teatrului care vizează drama istorică națională. Autorul se desprinde categoric de tradiția teatrului românesc modern (*Vărul lui Shakespeare* – 1992) pare să fie punctul de deschidere în dramaturgia românească pentru teatrul postmodern promovat de autori precum Vișniec sau Valentin Nicolau.

CriticulIon Apetroaie îl prezintă pe Marin Sorescu si al său joc al poeziei, în ”*Literatura și reflexivitate*”. Criticul amintește în acest volum precizia frapantă, specific soresciană, cu care autorul folosește termeni și sintagme familiare, lăsând în urmă specificul perioadei de exprimare somptuoasă și prețioasă, dar pe care îi preschimbă neobservat în contrariul lor - ”*sensurile noi se atrag ca obiectele metalice intr-un câmp magnetic, destrămându-se astfel tocmai exactitatea logicii și a sensurilor știute (...) Poetul răsucește ca în joacă sensurile, destructurează, pentru a arăta cu degetul pericolul anchilozei de spirit, al banalizării prin repetiție.*” Noutatea care este șocantă până la absurd își face loc prin intermediul ironiei, autorul punând cumva în dificultate puterea de rezistență a banalului. Criticul ajunge la concluzia că Marin Sorescu ne pune la încercare capacitatea de receptare a mesajului, convins fiind că doar prin exercițiul cititului și al imaginației putem depăși exercițiul simplu al percepției.

Mihaela Andreescu în al său volum ”*Marin Sorescu. Instantaneu critic*”[8] precizează că Marin Sorescu prezintă fapte de viață fără intenția vădită de a le înfrumuseța. De asemenea punctează că felul în care sunt construite volumele de poezie soresciană și felul în care acestea se succed, găsim și haos dar și ”*demnitate mitică*”. Mihaela Andreescu este de părere că demitizarea este un aspect derivat, practic o perspectivă a receptării, din transcrierea unei lumi care ea însăși este pitorească. În acest context ajungem la concluzia că lumea pe care reușim să o conturăm după ce parcurgem volumele de poezie marca Marin Sorescu, este cu mult mai interesantă pentru cei care vin din exteriorul acestei lumi, a satului Bolzești scăldat în lumina tiparelor.

”*Aproape fără excepție, și de la început, comentatorii s-au referit la «realismul» poeziei lui Sorescu, în care cotidianul și-ar găsi imediat locul, împreună cu banalitatea, prozaismul și*

derizoriul existenței curente. Dar dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra imaginilor, observăm că realitatea aceasta familiară e un simplu decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol demult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici sună de mii de ani în urechile culturii europene."[9] Stilul inconfundabil al lui Marin Sorescu de a râde pe sub mustăți de elemente uzuale a lumii a fost bine tratat de către Nicolae Manolescu. Criticul spune că acesta este și motivul pentru care autorul a debutat cu parodie pentru ca mai apoi să capete stilul burlesc în tratarea unor mituri sau personaje legendare (Destinul, Moartea, Leda, Shakespeare, Soarele, Don Juan, Adam, Eva, Troia, Meșterul Manole, Laocoon, Atlantida, Eminescu, Wilhelm Teii). În felul acesta Sorescu reușește să facă simpatice marile teme ale literaturii prin umor. Depoetizarea nu este percepută ca o renunțare la poetică ci renunțarea la modul în care poetica este concepută.

În prefața pe care o semnează pentru volumul "*Poeme*"[10] aparținând lui Marin Sorescu, Regman scoate în evidență faptul că autorul poate părea "subiectiv, liric sau chiar analitic" însă nu este așa. El este un autor obiectiv tocmai datorită obiectului pe care îl promovează, natura, epicul, un pretext exterior devin toate reflecții și emoții transmise solid. *"A figura situații, a înscena sentimente, a pune în ecuație stări de spirit reprezintă (...) îndeletnicirea preferată a poetului, care, înainte de a se descoperi dramaturg, s-a dovedit un neobosit regizor de idei pe cont propriu."* Poemele sunt mai aproape de fabulă sau chiar parabola pentru că trimit des la simbolistică emițând impulsuri care conduc la o stare create în afara cerului desenat de autor. Tehnica folosită este profundă pentru că se distinge pantomima sau chiar teatrul mut ori filmul de animație. Această metodă prin care practic Marin Sorescu filozofează fățiș cu mintea noastră are punctul de plecare în lucruri reale, obiecte și relații palpabile însă asocierile de imaginație pe care le produc în mintea cititorului duc către o compoziție neașteptată și asigură atât secvențialitatea scenelor cât și efectul de surpriză.

Marin Sorescu a avut curajul de a se autointitula "*Singur printre poeți*", în felul acesta detașându-se net de intențiile și caracterizarea oricărui coleg de breaslă. Practic, Sorescu singur ne sugerează că statutul său este unul aparte și trebuie să îl percepem și să îl interpretăm ca atare.

BIBLIOGRAPHY

1. Emina Căpălnășan**,** "*O modernitate problematică: proza lui Marin Sorescu*", Editura Universității de Vest, 2015
2. Mircea Scarlat, "*Istoria poeziei românești*", Editura Minerva, 1982
3. Cosmin Borza, "*Singur printre canonici*", Editura Art, 2014
4. Ana Maria Tupan, "*Marin Sorescu și deconstructivismul*", Ed. Scrisul românesc, 1995
5. Cornel Regman, "*Sorescu I șiSorescu II*", Prefața la Marin Sorescu, Poeme, Editura Albatros, București, 1976) (G. D.)
6. Eugen Negriei, "*Introducere în poezia contemporană*", Editura Cartea Românească, București, 1985)
7. Nicolae Manolescu, "*Desprepoezie*", EdituraCartea Românească, București, 1987
8. Ion Apetroaie, "*Marin Sorescușijocul poeziei, în Literatura șireflexivitate*", EdituraUniversității „Alexandru Ioan Cuza", lași, 1996
9. MihaelaAndreescu, "*Marin Sorescu. Instantaneu critic*", Editura Albatros, București, 1983
10. http://www.romlit.ro/index.pl/dup_douzeci_de_ani_-_marin_sorescu_1936-1996

PIRANDELLO'S THEATRE OF GROTESQUE

Roxana Rogobete
Researcher Assist., PhD, West University of West University of Timişoara

Abstract: For Luigi Pirandello, the image of the grotesque is relevant for the destruction of illusions, a process of humor (a concept detailed in an essay from 1908). This is the one that draws attention about the mask between the object and the subject, also being born out of a reflection on the incoherence that governs the world. Unlike the comic that is only a "warning" ("avvertimento del contrario") and remains at the surface of the object, humor brings the "sentiment of contradiction" ("sentimento del contrario") by examining the depths. This study focuses on a few plays from Luigi Pirandello's "repertoire" (Liolà, The Man with the Flower in His Mouth, Six Characters in Search of an Author), in which we will identify aspects of the grotesque.

Keywords: grotesque, Luigi Pirandello, humor, theatre, tragic.

„C'e del grottesco e della menzogna già nel dire ‚io', nella pretesa di essere se steso, mentre lo stesso non è mai propriamente se stesso, come sostanza immutabile rispecchiante il non-io"[1]. Pentru Luigi Pirandello, această „imagine a grotescului" în care familiarul şi nefamiliarul se întrepătrund ar putea corespunde aserţiunilor lui Wolfgang Kayser: încorporarea (aparent accidentală) de elemente disparate într-o structură nesistematizată, lipsită de proporţiile clasice este caracteristică monstruosului[2]. Ordine şi dezordine, întreaga structură a grotescului va marşa pe uniunea contrastelor şi pe principiul distorsionării şi al nefirescului. Pirandello înţelege acelaşi mecanism al dedublării şi în cazul umorismului, concept detaliat într-un eseu din 1908 ce atrage atenţia asupra incoerenţei ce guvernează lumea, căci de cele mai multe ori privirea superficială este contrazisă de realitatea substratului:

> Umorismul e un fenomen de dedublare în însuşi actul concepţiei; e ca o Hermă bicefală, care râde cu o faţă de plânsul celeilalte feţe. Reflexia devine un fel de spiriduş care demontează mecanismul imaginii, al fantoşei înjghebate de sentiment; îl demontează ca să vadă cum e făcut pe dinăuntru; descarcă arcul şi întreg mecanismul scârţâie din cauza aceasta, spasmodic[3].

Umorismul presupune, aşadar, succesiunea măştilor: una râde, cealaltă plânge. Spre deosebire de comicul care se constituie doar într-un „avertisment" („avvertimento del contrario") şi rămâne la suprafaţa obiectului, umorismul aduce „sentimentul contrariului" („sentimento del contrario") prin sondarea profunzimilor:

---

[1] Livio Bottani, *Il tragico, l'umoristico, il grottesco*, Roma, Aracne editrice, 2009, disponibil online la http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854823037.pdf, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019: „Există grotesc şi minciună deja în a spune «eu», în pretenţia de a fi tu însuţi, în timp ce a fi acelaşi nu e cu adevărat totuna cu a fi tu însuţi, ca substanţă imuabilă oglinditoare de non-eu" (trad. noastră).

[2] Vezi Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München, Rowohlt Verlag, 1960, p. 17: „Das Monströse, entstanden eben aus der Vermengung der Bereiche, zugleich aber auch das Ungeordnete, das Proportionslose, erschien als Kennzeichen der Groteske". Aceeaşi idee a juxtapunerilor apare şi la André Chastel în *Die Groteske.Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Aus dem Französischen von Horst Günther, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1997.

[3] Luigi Pirandello în introducerea la romanul *L'illustrissimo* de Alberto Cantoni, apud Florian Potra, Studiu introductiv la Luigi Pirandello, *Teatru*, Studiu introductiv de Florian Potra, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967., p. 5-22, aici p. 14.

> la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico[4].

Umoristul are intuiţia insuficienţei comicului iniţial şi îl pune sub semnul întrebării, astfel încât face tranziţia spre cheia tragică a interpretării. Textul *O imagine a „grotescului"* al lui Pirandello este grăitor în decantarea acestor perspective: doi arbuşti de migdal sunt centrali, dintre care unul este mort, celălalt pare că înfloreşte. La o privire mai atentă, florile celui de al doilea arbust se dovedesc a fi numai „dalbi melci-codobelci". Dar petalele sunt, de fapt, iluzorii, iar „graţioşii melci se străduiesc să ascundă trista goliciune a crengilor"[5]. Ei reprezintă masca frumoasă ce ascunde grotescul realităţii: moartea. Dacă la prima vedere, avem o imagine sublimă a copacului aparent înflorit, procesul de *riflessione* aduce conştientizarea iluziei, iar frumosul este doar o mască ce acoperă urâtul. Esenţa devine, prin urmare, contrariul aparenţei, iar punctul de vedere este cel care valorizează imaginea. Lipsa de unitate ori valabilitatea universală sunt, în fond, caracteristice omului: „C'e del grottesco e della menzogna già nel dire ‚io', nella pretesa di essere se steso, mentre lo stesso non è mai propriamente se stesso, come sostanza immutabile rispecchiante il non-io"[6].

În cazul arbuştilor de migdal, prima perspectivă, superficială, trece de la sublimul florilor („considerat apoi prea comun: „în fond, ce să mai spunem, primăvara florile şi frunzele reprezintă un lucru cât se poate de obişnuit", [p. 597]) la grotescul melcilor, care intrigă, stârnind dezgust, teamă, râs, dar şi interes.

Înflorirea iluzorie („Părea că, plin de înţelepciune, în umeda ceaţă înţepătoare ce plutea în aerul încă înnorat, copăcelul acela, înflorit aşa în glumă, îi spunea celuilalt, care-şi pierduse atât de curând florile: – Iată-mă! Vezi? Acum, eu da, tu – ba. Înfloresc şi eu cum pot" [p. 596]) pare a nu da dreptul vieţii: „O înflorire de care – fără îndoială – cel ce se socotea îndreptăţit să râdă, trebuia să o facă cu oarecare bunăvoinţă. Pentru că nu e prea vesel să înfloreşti aşa" (p. 596). Însă pentru Pirandello grotescul devine o imagine se sine stătătoare, naturală, inclusă în ciclul vieţii:

> Nu ţineau câtuşi de puţin să pară flori toţi melcii aceia albi; şi nici flori false, cum ar fi cele de stofă, de hârtie sau de ceară. Nu. Nu ţineau să pară decât ceea ce erau cu adevărat: melci albi, încrustaţi în ciudate şi totuşi naturale arabescuri pe crengile acelea răsucite ale migdalului mort (p. 596).

Totodată, o analiză mai atentă a imaginii groteşti nu face altceva decât să îi dezvăluie aspectele care trezesc contrariul dezgustului, într-un dublu proces de revelare a dihotomiei dintre aparenţă şi esenţă:

> De altfel, priviţi: aşa cum se pricep şi cum pot, graţioşii melci se străduiesc să ascundă trista goliciune a crengilor. Nu sunt doar o grămadă de găoace. Priviţi ce mişunare irizată, acum că încep să facă bale! Mda, florile – parfum; melcii – bale. Totuşi, arată frumos balele acestea care strălucesc, când umflându-se în reflexe colorate, când teşindu-se incerte, iar dinăuntrul lor răsar, una mai lungă, alta mai scurtă, corniţele melcului ce se întinde să privească împrejur, pe dibuite, cu nepăsare (p. 596-597).

---

[4]Idem, *L'umorismo.Parte seconda. Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, disponibil online la http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019: „reflecţia, lucrând în mine, m-a făcut să depăşesc acel prim avertisment, sau mai mult, să îl adâncesc: de la acel prim *avertisment al contrariului* m-a făcut să trec la acest *sentiment al contrariului*. Şi e aici toată diferenţa dintre comic şi umoristic" (trad. noastră).

[5] Luigi Pirandello, *O imagine a „grotescului"*, în vol. Luigi Pirandello, *Teatru*, Studiu introductiv de Florian Potra, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 595-597, aici p. 585. Toate citatele din textul *O imagine a „grotescului"* sunt extrase din această ediţie.

[6] Livio Bottani, *Il tragico, l'umoristico, il grottesco*, Roma, Aracne editrice, 2009, disponibil online la http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854823037.pdf, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019: „Există grotesc şi minciună deja în a spune «eu», în pretenţia de a fi tu însuţi, în timp ce a fi acelaşi nu e cu adevărat totuna cu a fi tu însuţi, ca substanţă imuabilă oglinditoare de non-eu" (trad. noastră).

Dar fragilitatea migdalului nu îi refuză simbolismul fertilităţii şi al regenerării (căci melcii reprezintă, de fapt, viaţa ce ascunde golul realităţii), iar o antropomorfizare a celor doi arbuşti – unul sterp, celălalt fertil – apare la Pirandello în piesa *Liolà*[7](1916), inspirată din *Il fu Mattia Pascal* (1904). Nu întâmplător textul se deschide cu schiţarea unui decor idilic în care personajele feminine „cântă «Patimile»" şi sparg migdale pe care urmează să le vândă. Dacă, prin aceste fructe, „fecunditatea se exercită independent de împreunarea sexuală"[8], în mod ironic, unchiul Simone, cel care le supraveghează pe femei este lipsit de posibilitatea de a avea moştenitori. Cei patru ani de căsnicie cu Mita nu aduc niciun rod, acuzele sunt, bineînţeles, reciproce, însă textul pirandellian conţine şi goluri ori replici nedezvoltate în context: „GESA: Cine face copii dintr-un oftat?" (p. 440).

Dacă unchiul Simone poate fi asociat migdalului ce nu are capacitatea de a înflori, Liolà este întruchiparea virilităţii şi a senzualităţii. Fiecare „cintezoi" (apelativele copiilor lui Liolà, care le conferă un statut incert) – Tinino, Calicchio, Pallino – are o altă mamă – Ciuzza, Luzza, Nela – însă, după principiul bahtnian al colectivităţii şi democratizării, posibilele diferende iscate de gelozie sunt eliminate prin egalizarea statutului dintre cei trei copii, respectiv cele trei mame. Fecunditatea aparentă migdalului acoperit de melci corespunde grotescului care îi învăluie pe copii. Aceştia sunt, pe rând, cintezoi („LIOLÀ: Am adus copiii să ciugulească ciorchinii rămaşi" [p. 478]), lupi („MOSCARDINA: Puii de lup se nasc cu colţi [p. 443]), pui („GESA: Săraca mătuşă Ninfa, parc-ai fi o cloşcă cu pui! [p. 443]). Totodată, deşi fructul migdalului „poate fecunda nemijlocit o fecioară"[9], Liolà nu alege orice tânără şi este dispus să îşi asume răspunderea pentru fiecare „cintezoi":

> Păcat e numai atunci când strici o uşă zăvorită; dar cine merge pe drum deschis şi bătătorit... Oricine, în locul meu, ar fi dat cu piciorul în cioturile astea... Eu, însă, nu. Trei biete fiinţe nevinovate... Stau cu mama şi nu supără pe nimeni, mătuşă Croce. Sunt băieţi şi când or creşte, dumneata ştii cum e la ţară, cu cât sunt mai multe braţe, cu atât suntem mai bogaţi. Şi-apoi sunt şi gospodar: argat, lucrător cu ziua; secer, altoiesc, trag cu coasa; fac de toate şi nu-mi pierd firea niciodată; sunt, mătuşă Croce, ca un cuptor de Paşte şi aş putea să hrănesc un sat întreg (p. 545).

Cu toate acestea, „rodnicia" acestei „păsări zburătoare" nestatornice este „nemăsurată", iar „simţul posesiei" pare că îi lipseşte acestui Pan, căci fecunditatea lui este „îmbrăţişată" de întreaga colectivitate:

> MOSCARDINA: Mulţumeşte cerului că-s doar trei După câtă minte are – că-i adună pe toţi – trei zici că sunt? – ar putea să fie treizeci!
> [...] MĂTUŞA NINFA: Zice că vrea o puielniţă; cică să-i înveţe pe toţi să cânte, pe urmă să-i bage în colivie şi la oraş cu ei... De vânzare! (p. 545)

Grotescul se concentrează aici, prin urmare, în sfera concupiscenţei, care primează asupra oricăror sentimente de dragoste. Liolà este „inimă largă", acceptă să „doneze" un cintezoi şi unchiului Simone – până la urmă, melcii reprezintă creaţia, celebrată de Liolà prin cântec:

> LIOLÀ: Închipuie-ţi, acum, pe bieţii bărbaţi, cu femeile astea care – Doamne scapă-ne de ele – să nu le atingi, că le şi apuca pântecariţa. Adevărată pacoste, nu? stăpânirea s-a gândit la toate. A scos o lege – de-acum înainte, copiii pot fi vânduţi. Pot fi şi cumpăraţi, unchiule. Şi eu, uite (*îşi arată copiii*) aş putea să deschid o prăvălie. Vrei copii? Ţi-i vând eu. Uite-l pe ăsta. (*Ia unul.*) Uite ce carne are pe el! Ce îndesat e! Cântăreşte douăzeci de kile! Numai pulpă! Ţine, încearcă-l! Ţi-l vînd pe nimic: pe un butoi de molan! (p. 447-448)

---

[7] Fragmentele din această piesă vor fi citate din Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit.
[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, nume*, Volumul 2.*E-O*, Bucureşti, Editura Artemis, [f.a.], p. 305.
[9]Idem, *ibidem.*

Limbajul este, prin urmare, întodeauna aluziv, Pirandello nu scapă nicio ocazie pentru a masca licenţiozitatea prin metaforic:

> LIOLÀ: [...] Eu sunt puios; dumneata, nu...
> UNCHIUL SIMONE: Aşa, eu nu-s? Ştii tu, nu-i aşa? Ţi-aş arăta eu ţie!
> LIOLÀ (*prefâcându-se speriat*): Mie, să-mi arăţi? Nu, ferească sfântul! Vrei să ne arăţi minunea? (*împingînd înaintea bătrânului când pe una, când pe alta, din cele trei fete.*) (p. 447-448)

Violenţele verbale şi imaginarul grotesc par să definească mai degrabă personajele feminine, care nu se dau în lături de la injurii:

> MĂTUŞA CROCE: Aş lua făcăleţul şi te-aş croi să te saturi!
> CIUZZA (aprobând): Să iasă sângele stricat, da, da!
> LIOLÀ: Ai vrea tu ! Ţi-ar place ţie să vezi cum îmi iese sângele stricat din cap! (p. 445)

Sau: „MĂTUŞA CROCE: [...] Eşti ca un şarpe care mulge vacile!" (p. 454)

Unele comparaţii ce sfidează naturalul, copiii lui Liolà sunt catalogaţi drept „muşte", „pui de broască ţestoasă", iar cele trei mame cicălitoare devin „greieri" pentru Ninfa, respectiv „viespi" pentru Gesa.

Armonia familială este pusă în pericol în momentul în care Liolà îşi anunţă intenţia de a se căsători, iar bacantele acestui Dionysus îşi apără divinitatea:

> LIOLÀ (umflându-se în pene): Sunt frumos, au ba? Aflaţi că mă-nsor!
> CIUZZA: Cu ce diavoliţă din fundul iadului? (p. 446)

Protagonistul devine, astfel, artistul demonic ce îşi răspândeşte creaţia (înţeleasă atât la nivel senzorial, cât şi la nivel estetic), planurile sale cu Tuzza şi Mita dau roade: are succes şi cu soţia unchiului Simone, însă copilul va creşte în familia bătrânului, putând moşteni pământurile acestuia (le suplineşte, practic, golul), în timp ce copilul cu Tuzza se va alătura celorlalţi cintezoi. Cântecul ce acompaniază întregul traseu al personajului vădeşte fecunditatea pe planul estetic: chiar şi cintezoii groteşti pot fi asociaţi sublimului, la fel cum dârele melcilor strălucesc în lumină.

Dacă în *Liolà* înflorirea este reprezentată, pe de o parte, în planul corporalităţii exacerbate şi a senzualismului exhibat, iar, pe de altă parte, în plan artistic, Pirandello înţelege procesul şi ca o stigmatizare, aşa cum se întâmplă în *Omul cu floarea în gură*[10]. Deşi aparţine celei de a treia etape a creaţiei pirandelliene, şi nu celei umoristice şi groteşti (discutabile fiind încadrarea lui Pirandello în teatrul italian grotesc ori existenţa numai a unei faze groteşti în opera sa[11]), textul este relevant pentru umorismul autorului care vine să evidenţieze tragismul ce se ascunde în spatele cotidianului: „reality is not more real than appearance"[12].

Floarea migdalului nu mai simbolizează aici nemurirea, ci, dimpotrivă, ameninţarea morţii care trece pe la fiecare şi anunţă inevitabilul. Pecetea pe care o poartă omul cu floarea în gură este semnul lăsat în urma acestei vizite, un *symbolon* care îl leagă de moarte:

> Uită-te aici, sub mustaţa asta... aici... vezi ce grozav tubercul violaceu? Ştii cum se numeşte? Poartă un nume dulce de tot... mai dulce ca o bomboană: *Epiteliom* se cheamă. Rosteşte-l, şi-ai să vezi cât e

[10] Fragmentele din această piesă vor fi citate din Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit.
[11] Vezi şi Ileana Berlogea, *Pirandello*,Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 256. Autoarea consideră că Pirandello nu poate fi identificat cu mişcarea teatrului grotesc, care presupunea un „amestec de fabulă, parabole şi mit. Au populat scena cu fantoşe, măşti, păpuşi de lemn, cu Arlechini şi Pierroţi, demonstrând prin mijloace directe, cu o mare forţă de sugestie, ideea falsităţii vieţii, a deosebirilor dintre aparenţe şi esenţe".
[12] Eric Bentley, *The Pirandello Commentaries*, Evanston, Northwestern University Press, 1986, p. 12: „realitatea nu este mai reală decât aparenţa" (trad. noastră).

> de dulce: *epiteliom*... Moartea, înţelegi? a trecut, mi-a lăsat această floare în gură şi mi-a spus: „Ţine-o, dragul meu; mă întorc peste opt sau peste zece luni!" (p. 274)

Epiteliom este rezultatul conştientizării esenţei vieţii, care este tocmai moartea; ea creşte în individul ce o aşteaptă. Zbaterea este absentă la el, omul îşi neagă împlinirea de sine, golul şi sfârşitul îi vor călăuzi restul vieţii:

> La lacerazione per noi decisiva, dunque, non è tanto quella ontologica dell'uno e dei molti, con la recita della caduta come rottura della relazione finito e infinito, bensì quella spirituale della conscienza attinente al sapere il finito e la morte e non volerne né poterne sapere se non apprestando più o meno complesse, articolate, paradossali o assurde strategie di recomposizione. In sostanza, la cesura significativa per la condizione umana è tutta interna al finito, ed è nel finito che si individuano recite di ricomposizione, ricercando così di venire a capo – anche nell'infinito – del male, della sofferenza, della morte[13].

Incapacitatea de a uita de propria dezintegrare îl face pe omul cu floarea în gură să se reorienteze către cei din jur, pe care îi analizează cu scrupulozitate. Viaţa pe care o regăseşte în ceilalţi pare să îl salveze de neant, însă vitrinele pe care le contemplă nu sunt decât un simulacru al vieţii, la fel şi materialele inerte la care râvneşte:

> OMUL CU FLOAREA: Eu? Domnule dragă, zile întregi nu fac decât asta. Sunt în stare să stau nemişcat şi-un ceas şi să privesc într-o prăvălie prin vitrină. Uit de mine. Am impresia că sunt, şi chiar aş vrea să fiu, bucata aceea de mătase... sau de dril [...] îi urmăresc cu privirea până îi pierd din ochi, închipuindu-mi... ah, câte lucruri nu-mi închipui! Nici nu-ţi trece prin minte. (*Pauză. Apoi, întunecat, ca pentru sine.*) Dar îmi foloseşte- Asta îmi foloseşte.
> CLIENTUL: Îţi foloseşte? Iartă-mă... ce-ţi foloseşte?
> OMUL CU FLOAREA: Să mă agăţ aşa – vreau să spun cu închipuirea – de viaţă. Ca o zorea de zăbrelele unui grilaj. (*Pauză*.) Ah, să nu las o clipă închipuirea să se odihnească: să particip, să particip prin ea la viaţa altora... dar nu la a celor pe care-i cunosc. Nu, nu. La a lor n-aş putea! Dacă ai şti ce silă îmi este, ce greaţă! La viaţa străinilor, cu care închipuirea mea poate lucra în voie, nu la întâmplare, ci ţinând seama de cele mai neînsemnate aparenţe descoperite într-una sau într-alta. Dacă ai şti cât şi cum lucrează! până când reuşesc să pătrund în adâncul ei! (p. 269)

Închipuirea este singura care îl poate detaşa pe individ de realitate şi de „condiţia tragică şi grotescă deopotrivă a unei lumi cu dilemele şi contradicţiile ei"[14]. Este o obiectivarea care anulează unitatea de sine a omului şi anunţă transferul său către ceilalţi, spre o augmentare de sine prin privirea aruncată spre altă fiinţare: „Pirandellian self-consciousness is precisely this: not merely living, but watching oneself live with an objectifying detachment, as if with an eye not quite one's own[15]. Acest „a te vedea trăind" presupune destrămarea iluziei în care te-ai scufundat prin ignorarea morţii: „Iluzia face în aşa fel ca noi să ne vedem nu cum suntem, ci aşa cum am vrea să fim. Umoristul descoperă jocul şi râde de el cu compătimire"[16].

---

[13] Livio Bottani, *op. cit.*, p. 33: „Rana decisivă pentru noi, aşadar, nu e atât aceea ontologică a unuia sau a mai multora, cu discursul despre cădere ca ruptură a relaţiei dintre finit şi infinit, dar mai ales acea rană spirituală a conştiinţei capabile de a cunoaşte finitul şi moartea şi care nu îşi doreşte nici măcar să aibă capacitatea de a cunoaşte, fără a implementa mai mult sau mai puţin complexe, articulate, paradoxale strategii de recompunere. În substanţă, cenzura semnificativă pentru condiţia umană e toată cuprinsă în finit, şi e în finit unde se individuează discursurile despre recompoziţie, încercându-se astfel revenirea la începutul – chiar şi în înfinit – al răului, al suferinţei, al morţii" (trad noastră).

[14] Florin Potra, Studiu introductiv la Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit., p. 22.

[15] Jonathan Druker, *Self-Estrangement and the Poetics of Self-Representation in Pirandello's „L'umorismo"*, în „South Atlantic Review", Vol. 63, No. 1 (Winter, 1998), p. 56-71, aici p. 64: „Conştiinţa de sine pirandelliană este exact asta: nu a trăi propriu-zis, ci a se vedea trăind cu o detaşare obiectivă, precum cu un ochi care nu îi aparţine" (trad. noastră).

[16] Carlo Salinari, *Miturile şi conştiinţa decadentismului italian (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, În româneşte de Constantin Ioncică, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 273.

Acest râs nu mai are însă nicio putere de salvare, ci îl afundă în propriul infern pe cel care zăboveşte în cafeneaua ce „nu închide niciodată": „La grottesca risata dianoetica non è una difesa del genere. Non ha quell' efficacia catarctica che si attribuisce solitamente al riso, non rappresenta il superamento dell'infelicita"[17]. *Toposul* cafenelei este locul de întâlnire cu cei care încă se amăgesc şi cred în viaţă, aşa cum este şi cazul clientului care pierde trenul pentru un singur minut. Dialogul întreţinut de cei doi nu dovedeşte însă decât nefericirea unuia şi amăgirea celuilalt, căci „incomunicabilitatea fiinţei, fărâmiţarea ei definitivă"[18] nu iartă niciun personaj. Este o criză a omului modern care se pierde într-o societate a nimicului, a faptului divers, a inutilităţii. Clientul duce o viaţă aparent activă, plină de evenimente semnificative, în timp ce omul cu floarea în gură se confruntă (pentru a câta oară?) cu procesul de *riflessione*. Incapacitatea de a stabili un contact cu ceilalţi vine din diferenţa de perspectivă asupra fiinţării:

> In Pirandello's hands, what is commonly called «the crisis of modern consciousness» is, above all, the explicit acknowledgment of the radical split between the conscious and the unconscious in the human psyche, which is manifest in primal moments when the Self uncomfortably confronts the Other within itself[19].

Pe de o parte, există un grotesc al clientului care duce o viaţă searbădă şi rămâne la suprafaţa vieţii. Acesta ignoră extincţia şi are credinţa absurdă în viitor: „Il grottesco, invece, sta proprio nella credenza assurda che tutti quelli che cadono si rialzino o possano rialzarsi"[20]. Acest lucru este demonstrat şi de prezenţa subtilă a morţii, care iese din sfera abstractului şi se materializează în soţia omului cu floarea în gură: „Spre sfârşitul piesei, în locurile indicate, va scoate de două ori capul de după colţul bulevardului o umbră de femeie îmbrăcată în negru, purtând o pălărie veche cu pene care atârnă în jos" (p. 265). Clientul este urmărit de moarte într-o fiinţare senină ce înlănţuie zilele într-o continuitate parcă fără sfârşit: „é d'altronde paradossale, e fondamentalmente ironico e grottesco, che si sappia la morte e il finito, ma anche non li si voglia riconoscere nella loro necessità, richiedendo in rapporto a essi il ricorso all'infinito e all'eterno"[21]. El nu va trăi decât un grotesc momentan al propriei morţi, iar provizoratul existenţial în care se află îi oferă iluzia unei trăiri adevărate.

Pe de altă parte, însă, cel care ştie că va muri are parte de grotescul perpetuu al angoasei legate atât de dispariţia sinelui, cât şi de cea a celuilalt. Spectacolul oferit de cei din jur îl încarcă precum pe un automat, însă, până la urmă, el asistă la acelaşi tip de risipire a individului.

Este jocul cu iluzia vieţii pe care îl realizează melcii dalbi şi în care se vor regăsi personajele din etapa metateatrală a lui Pirandello, prin care textul îi destăinuie lectorului cele mai intime resorturi. Jocul dintre viaţă şi artă trece grotescul pe alt plan, aşa cum se întâmplă în *Şase personaje în căutarea unui autor*: „Grotesque art, then, employs distortion to correct distortion. [...] One distortion is our illusion that a work of art is transparent: that we can see through the art to the reality it represents"[22]. Personajele încearcă să se obiectiveze şi confundă planurile de existenţă, cerându-şi „dreptul la viaţă":

---

[17] Livio Bottani, *op. cit*., p. 12: „Grotescul râs dianoetic nu este o apărare. Nu are acea eficacitate catharctică ce se atribuie în general râsului, nu reprezintă depăşirea nefericirii" (trad. noastră).

[18] Arcangelo Leone de Castris, *O istorie a lui Pirandello*, Traducere de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 14.

[19] Jonathan Druker, *op. cit.*, p. 57: „În mâinile lui Pirandello, ceea ce în mod normal se numeşte «criza conştiinţei moderne» este, mai presus de orice, conştientizarea explicită a despărţirii dintre conştient şi inconştient în psihicul uman, care este limpede în momentele în care Sinele se confruntă cu Celălalt în interioritatea sa" (trad. noastră).

[20] Livio Bottani, *op. cit*., p. 31: „Grotescul, în schimb, se află tocmai în credinţa absurdă că toţi cei ce cad se ridică sau pot să se ridice..." (trad. noastră).

[21] Idem, *ibidem*, p. 16: „e, de altfel, paradoxal, şi fundamental ironic şi grotesc, că se cunoaşte moartea şi finitul, dar chiar mai mult nu li se vrea a se recunoaşte cu necesitate recursul obligatoriu la raportul lor, necesar, cu infinitul şi cu eternul" (trad. noastră).

[22] J. R. Holt, „Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author and the Grotesque", în *Bloom's Literary Themes, The Grotesque*, Edited and with an introduction by Harold Bloom, Volume Editor: Blake Hobby, Infobase Publishing, 2009, p. 189-197, aici p. 189: „Arta grotescă implică, deci, distorsiunea pentru corectarea distorsiunii. [...] O

> As opposed to actual persons existing in time and space, they have been imagined into a state of being by an author. They are as real as an idea or a design. But, like an unfinished symphony, their design is unresolved. Like souls in Limbo, they crave resolution so that they may rest, complete and whole[23].

Independenţa pe care o râvnesc personajele este la fel de iluzorie precum „gustul vieţii". Pentru omul cu floarea în gură, fiinţarea devine ori plictiseală, ori angoasă continuă:

> DIRECTORUL: Dar toate acestea sunt poveşti, domnilor!
> FIUL (*dispreţuitor*): Bineînţeles, literatură, literatură!
> TATĂL: Ce literatură! Viaţă, domnule! Pasiune!
> DIRECTORUL: O fi, dar imposibil de reprezentat!...[24]

BIBLIOGRAPHY

Bentley, Eric, *The Pirandello Commentaries*, Evanston, Northwestern University Press, 1986.
Berlogea, Ileana, *Pirandello*,Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Bottani, Livio, *Il tragico, l'umoristico, il grottesco*, Roma, Aracne editrice, 2009, disponibil online la http://www.aracneeditrice.it/pdf/9788854823037.pdf, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019.
Castris, Arcangelo Leone de, *O istorie a lui Pirandello*, Traducere de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
Chastel, André, *Die Groteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Aus dem Französischen von Horst Günther, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1997.
Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, nume*, Volumul 2. *E-O*, Bucureşti, Editura Artemis, [s.a.].
Druker, Jonathan, *Self-Estrangement and the Poetics of Self-Representation in Pirandello's „L'umorismo"*, în „South Atlantic Review", Vol. 63, No. 1 (Winter, 1998), p. 56-71.
Holt, J. R., „Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author and the Grotesque", în *Bloom's Literary Themes, The Grotesque*, Edited and with an introduction by Harold Bloom, Volume Editor: Blake Hobby, Infobase Publishing, 2009, p. 189-197.
http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm, acaccesat ultima dată la 20 aprilie 2019.
Kayser, Wolfgang, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München, Rowohlt Verlag, 1960.
Munteanu, Nicoleta, *Poetica teatrului modern. Luigi Pirandello şi Matei Vişniec*, Prefaţă de Antonio Patraş, Iaşi, Institutul European, 2011.
Pirandello, Luigi, *L'umorismo. Parte seconda. Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, disponibil online la disponibil online la http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm, accesat ultima dată la 20 aprilie 2019.
Pirandello, Luigi, *Teatru*, Studiu introductiv de Florian Potra, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Salinari, Carlo, *Miturile şi conştiinţa decadentismului italian (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello)*, În româneşte de Constantin Ioncică, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

---

distorsiune este iluzia noastră că o operă de artă este transparentă: că putem vedea prin artă realitatea pe care o reprezintă" (trad. noastră).

[23] Jidem, ibidem, p. 190: „În contrast cu persoanele reale ancorate în timp şi spaţiu, ei au fost imaginaţi ca fiinţe de un autor. Sunt la fel de reali precum o idee sau un design. Dar, precum o simfonie neterminată, schiţa lor rămâne nefinisată.Ca sufletele din Limb, ei râvnesc la salvare astfel încât să se odihnească în desăvârşire şi totalitate" (trad. noastră).

[24] Luigi Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor,* în vol. Luigi Pirandello, *Teatru*, ed. cit., p. 55.

OCTAVIAN GOGA'S THEATRE

Adriana Ştirbu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Octavian Goga is known as a playwright less than as a poet, his biography having just two plays: Domnul Notar and Meşterul Manole. The genesis of these plays is reprezented by the writer` sympathy to the national problems, but also by his interest on the myth of the human sacrifice. His activity as a politician left its mark on his play, Domnu Notar, who was a overnight success from its very first performance in 1914, this play tackling the national problems of the time. If his first play is a nationalist one, his second play, Meşterul Manole has a profound artistic sense.

Keywords: myth, symbols, act of creation, aesthetic confession, modernization

Octavian Goga îşi face debutul literar într-o perioadă sensibilă a literaturii române în care influenţele tradiţionale se confruntă cu tendinţele moderniste generate de poezia simbolistă. Acesta s-a consacrat ca scriitor prin poezie, fiind cunoscut ca *poet al pătimirii noastre*, datorită temelor naţionaliste şi mesianice ale poeziei sale, însă puţini îl recunosc ca dramaturg. Punctul de intersecţie dintre lirismul şi dramaturgia lui Goga este reprezentat de iubirea nemărginită a acestuia faţă de ţăranul român osândit şi asuprit de înalţii demnitari locali, ceea ce ne determină pe noi să credem că actul creaţiei este născut din dorinţa scriitorului de a empatiza cu suferinţa şi nedrepatate la care sunt supuşi ţăranii ardeleni, ci nu cu dorinţa de a realiza o capodoperă literară care să fie apreciată în unanimitate, care să-i aducă o notorietate nemărgintă ce va rupe barierele timpului şi va fi prezentă în contemporaneitate.

Ca dramaturg, Octavian Goga s-a afirmat prin intermediul pieselor *Domnul notar* scrisă în 1913 şi pusă în scenă un an mai târziu, în 1914, şi *Meşterul Manole,* scrisă în 1927 şi reprezentată, ca şi cealaltă piesă, un an mai târziu, în 1928. Opera sa de debut în dramaturgie, *Domnul notar,* a fost anticipată de o scenetă scrisă în 1911, *Fruntaşul,* pe care o publică în volumul *Însemnările unui trecător.* Aceasta dezvăluie publicului faptul cel mai deranjant pentru scriitor, şi anume demagogia mojorităţii politicienilor faţă de ţărănimea pe care scriitorul o susţine. Subiectul este simplu şi dezvăluie această demagogie, blamată de poet într-un mod savuros: Fruntaşul, Traian Hurmuzău, avocat şi politician local al unui orăşel din Transilvania, îşi pregăteşte un discurs sforăitor, făcând apel la versurile poeziei lui Mureşanu. Acest moment este întrerupt de sosirea unui ţăran pe care însă nu-l primeşte. Într-un final acesta izbuteşte să intre în biroul avocatului care îl descoperă dator şi îi cere insistent banii.

Referitor la geneza piesei *Domnul notar,* însuşi Goga declară: *„Candidat de deputat în judeţul Arad, trei luni de propagandă mi-au dat prilejul să văd multe taine. Am crezut că sunt dator să dau acest tablou de frământare interioară a noastră, sub apăsarea unei idei de stat străin. Din aceste preocupări a ieşit Domnul notar. "*[1]Piesa dezbate o problemă fundamentală a transilvănenilor: lupta politicienilor pentru ocuparea posturilor parlamentare. Într-un asemenea context politic, Goga este îngrijorat de alterarea valorilor morale naţionale ale transilvănenilor care pot fi destul de alunecoşi, orbiţi de puterea pe care o pot deţine cu tot ceea ce implică ea. Piesa s-a bucurat de un real succes, astfel încât timp de un an aceasta a fost tipărită în patru ediţii, iar reprezentarea scenică a fost la fel de apreciată. Acest succes a trezit un val de imens de mânie în rândul autorităţilor cezaro-crăieşti, care se regăsesc în piesă prin jandarmii cu baionetă, astfel încât

[1]Goga, Octavian, 1988, p.26

poetul este condamnat la un an și jumătate de închisoare. Această condamnare nu este dusă la îndeplinire deoarece este plecat din țară, iar în 1914 izbucnește Primul Război Mondial.

Dramă în trei acte, acțiunea se petrece în satul Lunca, în ajunul alegerilor. Actul întâi are loc în biroul botarului ce deține un mobilier „jumatate de la oraș, restul țărănesc", dezvăluindu-se astfel caracterul duplicitar al posesorului care escaladează spre parvenire prin trecerea de partea asupritorilor și prin susținerea candidaturii unui membru influent, astfel încât să-i aducă beneficii. Decorul biroului este simbolic: culorile roșu și verde, alături de portretul împăratului imperiului austro-ungar, Franz Iosef, dezvăluie acceptarea dominanței străine, iar icoana Sfântului Nicolae din interioarele rurale așezate retras, într-un colț, reprezintă viața simplă a țărănimii care este călăuzită de credință, dar care în acest decor a rămas doar o amintire.

Conflictul are loc în casa notarului Traian Văleanu ce sprijină candidatura lui Ieronim Blezu. Notarul îi promite și susținerea socrului său, Niculaie Borza, un țăran patriot falimentat de ginerele său, astfel încât *„prin hambarele goale... s-a cuibărit șorecăria... cântă greieraşii în cămară..."*. Deși nu se mai întâlniseră de doi ani, notarul își cheamă socrul pentru a-i propune să sprijine candidatura lui Blezu, însă acesta refuză vehement și rămane de neînduplecat în fața insistențelor ginerelui. Motivul pentru care bătrânul nu vrea să onoreze dorința notarului este simplă: votul său este promis unui tânăr țăran vizionar, cinstit, care poate apăra și susține interesele țăranilor. Tensiunea dramatică evoluează treptat, odată cu întețirea conflictului dintre notar, socru și țărănime până la deznodământul tragic care îl surprinde pe Borza ridicându-se „de pe notarul mort".

Finalul rămâne deschis analizei exegeților care, în mare parte, l-au privit ca pe o greșeală, fiind socotită o incapacitate a poetului de a găsi un final operei. Eugen Lovinescu susține că *„Într-o piesă de ordin național, sfârșitul ar trebui să fie tot național; deznodământul ei este însă domestic, pe o chestiune de bani. (...) Dacă norodul răsculat l-ar fi sfârșit pe notar, alta ar fi fost semnificația sfârșitului."*[2]În schimb, Ion Dodu Bălan opinează că *„Deznodământul acesta este de un efect dramatic remarcabil, căci cititorul, sau respectiv speactatorul, rămâne cu senzația că Borza doar execută gestul, voința fiind a satului."*[3]În cazul în care notarul ar fi fost ucis de colectivul satului, țărănimea și-ar fi pierdut din valorile morale creștine pe care poetul le-a promovat în opera sa. Țăranul român este o victimă a asupritorilor care așteaptă de fiecare dată dreptatea divină. În cazul în care în deznodământ colectivul de țărani era ales să ucidă, acesta nu mai rămâne o victimă, ci se transformau în asupritori. Pentru Goga nu ar fi fost demn ca țăranii să fi fost părtași, din răzbunare, la o crimă politică. Sufletul lor nobil este incompatibil cu săvârșirea unui fapt de o asemenea gravitate. O posibilă variantă pentru ca țăranii să fie participe activ la înfăptuirea dreptății ar fi fost ca ei să îl împiedice pe notar să își ducă la bun sfârșit planul și candidatul susținut de acesta să piardă alegerile, însă în această situație s-ar fi anulat în întregime tragismul. În schimb, Borza, un țăran respectat în sat, care luptă pentru dreptatea națională și care este o victimă directă a ginerului – pe de-o parte că îl condamnă să aibă o condiție materială precară, îi necinstește fata, iar pe de altă parte că îl dă pe mâna jandarmilor și că îl închide din cauza conflictului de interese – este singurul personaj capabil să săvârșească o asemenea faptă fără a fi aspru criticat și fără a-și pierde valorile morale. Folosită cu o notă simbolistică, icoana Sfântului Nicolae, izolată într-un colț uitat din biroul notarului, prevestește parcă finalul tragic: notarul își cunoaște sfârșitul în mâinile celui care poartă numele sfântului sfidat. În plus, Sfântul Nicolae a apărat dreptatea dintre oameni, iar Borza, prin gestul său, se ridică la rangul de erou, ce înfăptuie dreptatea divină și este justificat de părintele Nicoară care îndeamnă norodul încremenit către omagiere: *Dumnezeu să-l ierte...* .

Personajul principal, notarul Traian Văleanu, este românul arivist care nu cunoaște responsabilitatea civică pe care o are față de comunitatea din care face parte și se înfrățește cu reprezentanții statului asupritor. Platitudinea prsonajului este susținută de lipsa conflictelor interioare, a conștiinței. Arivist, cucerește fiica unui om harnic din sat, iar în urma căsătoriei primește o zestre bogată de care dispune după bunul său plac și într-un final ajunge să risipească toată agoniseala socrului său. Perceput ca un trădător de neam, acesta este înzestrat cu toate valorile negative: soț infidel, ginere lipsit de scrupule, lingușitor, demagog, hoț.

[2]Lovinescu, E., 1980 , p.26
[3]Dodu Bălan, I., 1971,p. 270

Originalitatea operei şi a stilului nu se pot contesta, însă practica adulterului şi a scenelor celor doi amorezi par a fi rupte din operele caragialeşti în care este mascat tragismul personajelor făcându-se uz de ridicol. Apelative precum: *bibicule, puiule, dragă pisule* sau formulări precum *să moară cine minte, sanfazon, parol doner* sunt asemănătoare cu replicile personajelor bucureştene din operele lui Caragiale. Punctele de suspensie folosite aproape obsesiv pe tot parcursul acţiunii accentuează încărcătura dramatică a replicilor caracterizate de stilul eliptic. În afara faptului că este creat un suspans covârşitor, punctele de suspensie invită cititorul să îşi creeze propriile impresii, să completeze acele spaţii albe cu ideile proprii şi, de ce nu să răstoarne situaţii, astfel încât finalul tragic să impresioneze profund. Fără doar şi poate, stilul vizionar al acestei drame este împrumutat din poeziile sale.

Meşterul Manole, cea de-a doua şi ultima piesă de teatru a lui Goga are un subiect previzibil construit în jurul mitului sacrificiului suprem pentru creaţie. Motivul abordării şi reinterpretării acestui subiect este prezentat de însuşi scriitorul cere se confesează cititorilor spunând că el a fost „urmărit totdeauna de această legendă plină de adâncă semnificaţie (...), însă eu l-am zugrăvit lăsând mai la o parte nota istorică şi preocupându-mă numai de problema procesului de creaţiune artistică”[4]. Sacrificiul pentru creaţie este abordat şi în *Domnul notar,* însă într-un sens invers, întrucât această abordare aminteşte mai degrabă de mitul faustic întâlnit la Mihail Bulgakov în *Maestrul şi Margareta* în care artistul face pact cu Mefisto pentru a-şi săvârşi creaţia. La îndemnul Anei şi al Linei, Borza spune *o poveste veche* a unei biserici a cărei construcţie a durat o sută de ani până când meşterul a fost ajutat de Mamonu care, după ce clădirea a fost terminată, *i-a pus mâna în ceafă, l-a despoiat de piele, l-a încremenit aşa în piatră şi s-a dus (...)* Meşterul îngropat în ziduri, aşa cum Manole îşi zideşte soţia, dezvăluie într-o manieră sibilinică viziunea lui Goga referitor la jertfa de dragul creaţiei care, fie că este exercitată făcând apel la sacru, fie că este exercitată făcând apel la profan, aceasta trebuie săvârşită. Ideea este susţinută vehement de scriitorul Ion Balteş care socoteşte că orice tip de creaţie *e o zestre grozavă şi trebuie să o plătim scump cu toţii... fie că ne cheamă doctorul Faustus, Meşterul Manole, Ion Balteş sau sculptorul Galea.* Ceea ce este memorabil în această piesa de teatru este stilul poetic determinat de viaţa şi mai ales de limbajul personajelor, care sunt construite total diferit faţă de cele din *Domnul notar.* Stilul acesta a apropiat drama lui Galea de drama poetului, ceea ce l-a determinat pe Ion Dodu Bălan să afirme că „ drama lui Andrei Galea este drama poetului pătimirii noastre ”[5]

Prin aceste două opere dramatice Octavian Goga a demonstrat că este un scriitor polivalent care a abordat numeroase teme şi care, folosind un stil propriu, se afirmă în epocă nu doar ca poet, publicist şi om politic, ci şi ca dramaturg.

BIBLIOGRAPHY

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române,* Editura Sigma, Bucureşti, 2003;
2. Goga, Octavian, „Despre el însuşi”, *Precursori*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989;
3. Goga, Octavian, *Fragmente autobiografice,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1990;
4. Goga, Octavian, *Teatru* (*Domnul notar, Meşterul Manole*), Editura Minerva, Bucureşti, 1984;
5. Goga, Mircea, *Lexicul şi structura stilului în poezia lui Octavian Goga,* Editura Minerva, Bucureşti, 1989;
6. Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971;
7. Lovinescu, Eugen, *Critice, Vol.*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
8. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008;
9. Vianu, Tudor , *Arta prozatorilor români,* EdituraAlbatros, Bucureşti, 1977;

[4]Goga, O., 1988, p.30
[5]Dodu Bălan, Ion, p. 293, 1971

ARISTOTLE, THE RATIONALIZATION OF MONSTERS AND FEMINISM

Alexandru Ionaşcu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: My paper seeks to discuss a somewhat obscure subject when it comes to classical studies: the way Aristotle explains the existence of monstruous animals and the connection with births in humans. In his Generation of Animals, a biological treatise and one ofthe earliest such tracts that will influence Western philosophy, although not in a rational manner, Aristotle considers monstrosities some defects which are contrary to nature and the established order, the criteria being animals born with multiple parts or lack of, but the point was that every animal has always existed the way it is today and the cosmos has been the same and is eternal, species follow certain principles based on a cause. However, the Aristotelian causality, when it comes to biology, has been under feminist scrutiny, the first critique being Simone de Beauvoir's Le Deuxième Sexe, saw Aristotelian biology as an attempt, and then second and third-wave feminism linked the biology with the way women are removed from the political scene in Politics. But classical scholars have shown that this may not be the case, Aristotelian politics are not related to his biology. Beginning with the Middle Ages and through the early modern period, this rationalization of monsters was lost, and a deformed birth was read as political omen, with tales of deformities being used in the propaganda war during the Reformation.

Keywords:Western philosophy, monstrosities, feminist critique, the political scene, deformities.

1. Introducere

Aristotel (384 î.e.n. – 322 î.e.n.) este primul filosof din spațiul occidental care a scris despre monstruozitate într-un mod rațional și bazat pe observații sistematice. De asemenea, Aristotel a rămas cu imaginea de-a fi unul din fondatorii patriarhatului occidental, el construind un eșafodaj intelectual prin care femeile au fost inferiorizate prin intermediul unor justificări dintre cele mai variate – justificări biologiste, politice și filosofice. Fiind unul dintre fondatorii filosofiei și chiar a culturii occidentale (*Poetica* sa e primul text de teorie literară din Occident și a influențat gândirea dramaturgilor până în perioada romantică din prima jumătate a secolului al XIX-lea), ideile sale despre monștri și monstruos nu vor mai ajunge la gradul de raționalitate unic în vremea sa decât începând cu secolul al XIX-lea, până atunci naşterile cu defecte fizice vor fi interpretate drept semne divine în sisteme divinatorii sau trecute prin imaginarul fantastic și folosite de teologi în polemici din vremea Reformei protestante:

2. Critici feministe

Printre primele autoare care au observat falocrația filosofului grec polimat este Simone de Beauvoir, care scria, în *Al doilea sex*, despre dualismul său biologist aristotelic, prin care femeile sunt considerate a fi lipsite de voință și sunt marginalizate social: ,,Aristotel își imaginează că fătul este produs prin întîlnirea spermei cu sîngele menstrual: în această simbioză, femeia nu furnizează decît o materie pasivă, principiul masculin este forța, activitatea, mișcarea, viața.''[1] Simone de Beauvoir va descrie cum acest biologism, ,,doctrina aristotelică'', se va răspândi în tot evul mediu occidental și va supraviețui până în secolul al XIX-lea, crezându-se că organele sexuale feminine sunt doar anexe ale celor masculine și au rolul de a fi un vas pentru individul miniatural aflat în spermatozoizi – acel homuncul.[2]

---

[1] Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, vol. I, Traducere: Diana Bolcu și Delia Verdeș, Prefață: Delia Verdeș. București: Editura Univers, 1998, p. 44.

[2] Idem, aceste confuzii pot fi considerate efectele oricum inevitabile ale ignoranței în care se afla medicina până la inventarea microscopului, în secolul XIX, dar Simone de Beauvoir scrie că schemele reducționiste ale lui Aristotel au fost preluate și de un filosof ca Hegel, care credea că masculinul este activ și femininul pasiv.

În ce privește politicul, relația dintre sexe este tot una de inegalitate: în cartea I din *Politica,* Aristotel justifică preeminența bărbaților în conducerea cetății prin apelul la natură și neagă vreo posibilitate ca și femeile să poată exercita vreo autoritate: ,,[…] anume a conduce pe femeie și pe copii, și anume ambele categorii ca pe niște persoane libere, însă nu cu aceiași autoritate, ci pe femeie, ca un șef de republică, pe copii cu autoritatea regelui. Căci bărbatul este mai destoinic din natură pentru șefie […]''.[3] Dar, desi le atribuie femeilor doar rolul de a se supune autorității masculine, crede că și femeile pot avea, totuși, virtuți precum cumpătarea, curajul sau dreptatea, femeile și sclavii trebuie să se limiteze la cerințele pe care le au de îndeplinit în cetatea condusă de bărbații liberi. La fel, deși Aristotel susține, la sfârșitul cărții a II-a din *Politica,* că, dacă un star dorește să fie bine condus, atunci femeile și copiii trebuie să aibă parte de educație, iar femeile constituie jumătate din populație unei cetăți, deci niște legi bine întocmite trebuie să ia în considerare și educația femeilor, totuși, în paragrafele anterioare se susține că rolul femeilor și al sclavilor trebuie limitat strict la sarcinile pe care le au de îndeplinit – deci educația, deși necesară și femeilor, nu trebuie să schimbe cu nimic ierarhiile de gen și de clasă[4].

Mary Beard observa că Aristotel este unul din autorii care și-au adus contribuția (începând cu Antichitatea greacă) la separarea radicală a femeilor de puterea politică și de discursul social prin fragmentele sale din *Generarea animalelor (Generation of Animals),* un tratat de biologie, unde, discutând cum se reproduc animalele, Aristotel diferenția tonul vocii femeilor de cel al bărbaților, o diferență care va influența manualele de retorică și de discurs politic din Renaștere.[5] Cu toate aceste stridențe falocrate, specialiștii în opera lui Aristotel atrag atenția că lucrurile sunt mai nuanțate. Sophia M. Connell, specialistă în textele despre biologie din corpusul aristotelic, arată că autoarele feministe fără pregătire în filosofia antică, îl consideră pe Aristotel drept sursa misoginismului prezent în cultura occidentală, în timp ce istoricii din afara feminismului au marșat prea mult în direcția opusă și, pentru a-l exonera pe Stagirit de orice acuze de misoginism, au negat importanț femeilor în scrierile sale.[6] Citându-l pe Richard Rorty în legătură cu perspectivele de cercetare orientate spre trecut și către prezent, autoarea arată că acestea nu pot fi separate, dar, în privința unor filosofi ca Aristotel, mulți exegeți acordă importanță doar uneia din cele două perspective.[7] Pentru a prezenta istoria interpretărilor feministe asupra textelor aristotelice, Sophia M. Connell trece în revistă feminismul din al doilea și al treilea val (feminismul postmodern) și arată că al doilea val feminist își îndreaptă critica nu doar asupra unor aranjamente îndelungate precum căsătoria monogamă, dar și asupra tradițiilor filosofice, bănuite a fi orientate de o serie de ierarhii dualiste care fixau atât existența, cât și relațiile dintre femei și bărbați: dihotomii precum natură versus cultură, public versus privat, corp versus minte, bărbați versus femei.[8] Teoreticienele din al doilea val feminist sperau să arate că metafizia occidentală cuprinde un set de sisteme simbolice orientate după criteriul genului [‘’gendered at heart’’].[9] Cel de-al treilea val feminist, cel postmodern, începând cu anii ’80 ai secolului trecut, punea la îndoială obiectivitatea și se axa limbajul textului și pe contextul în care acesta a fost produs. Astfel, metodologia psihanalitică folosită de Luce Irigaray presupunea revelarea unui element feminin din cadrul filosofiei occidentale și construirea unui filosofii specific feminine (Connell 2016:18). Însă aceste abordări

[3]Aristotel, *Politica*, în românește de El. Bezdechi, București: Editura Semne, 2008, reproducere în facsimil a ediției din 1924.

[4]Ibid., a se vedea paginile 46 și 48. Explicațiile lui Aristotel pentru îndepărtarea femeii din conducerea cetății sunt tot biologiste, opunând forța fizică masculină cu așa-zisa ,,pasivitate‘’ feminină: ,,Și prin urmare este vădit că, în virtutea fiecăreia din categoriile denumite mai sus este special, și că cumpătarea femeii și a bărbatului nu este aceiași și nici curajul și dreptatea lor, după cum credea Socrate, ci o bărbăție de stăpân, de de comandant alături de un curaj pasiv de supunere; și tot astfel și cu celelate virtuți caracteristice.’’ (p. 46).

[5]Mary Beard, *Women&Power.A Manifesto*, Profile Books, 2017, p.20 și p. 100.Despre marginalizarea femeilor în spațiul public și monopolizarea discursului politic de către ierarhiile falocrate scrie și Adriana Babeți în *Amazoanele. O poveste* – a se vedea pp. 15-16.

[6] Sophia M. Connell, *Aristotle and Feminism,* a se vedea https://www.academia.edu/12924232/Aristotle_and_Feminism

[7]Idem.

[8] Sophia M. Connell, *Aristotle on Female Animals. A Study of the Generation of Animals*, Cambridge University Press, 2016, pp. 17-18.

[9]Idem.

psihanalitice folosite de Luce Irigaray au rezultat în obscurarea unor texte din trecut din cauza manierei impresioniste prin care au fost analizate, rezultatul fiind o lectură autoreferențială care spunea mai multe despre ideile autoarea (Luce Irigaray) decât despre cele ale lui Aristotel. Însă, indiferent de etapa istorică în care se afla feminismul după 1945 și de metodologii folosite, devenise evident, scrie Sophia M. Connell, că viziunea lui Aristotel despre femei nu mai putea fi ignorată. Cum corpusul aristotelic este prea extins[10] și influent în filosofia occidentală pentru a fi respins în bloc, autoarea pune la îndoială ideea că Aristotel ar fi fost sursa unor dualisme misogine și ierarhice.

În tratatul despre biologie discutat de Sophia M. Connell, *Generarea animalelor* (*Generation of Animals*, din câte am observat, netradus în română, ceea ce în sine ar merita o cercetare în privința intereselor culturale din comunism, când se începe traducerea sistematică a principalelor opere aristotelice) Aristotel arată că femeile și bărbații au o complementaritate presupunând organe specializate pentru diferite funcții fiziologice: uterul la femei, penisul și testiculele la bărbați (Connell 2016:23). În gândirea lui Aristotel, sexele au o reciprocitate și, chiar dacă opuse și un membru poate fi dominat, acestea pt fi și complementare; sexele nu se exclud și nici nu sunt ierarhice.[11] Dar dacă masculin și feminin ar fi, pentru Stagirit, categorii opuse, trebuie arătat dacă acesta a încercat să folosească ideile sale despre biologie pentru a justifica preeminența bărbaților sau, în termenii autoarei, posibila conexiune dintre biologie și socio-politică. În privința pasajelor din *Politica* despre autoritatea masculină asupra femeilor și a copiilor, Sophia M. Connell crede că nu se pot trasa conexiuni între presupuse dihotomii metafizice și scheme politice privind rolul femeilor în cetate, în *Politica* neexistând nicio aluzie la tratatele despre biologie.[12] Cercetările feministe, pentru Sophia M. Connell, trebuie să se concentreze pe relevarea unei imagini cât mai riguroase a ideilor lui Aristotel prin lectura îndeaproape a textelor și plasarea acestora în contextul socio-politic din Grecia antică (Connell 2016: 34). Încercările de-a releva ocurențe sexiste din textele Stagiritului sunt îngreunate de rezultatele neconcludente din încercările atribuirii unei ideologii acestor texte, dar tratatele sunt, totuși, utile cercetării feministe deoarece evidențiază zone ale filosofiei care au fost trecute cu vederea în trecut. Luând în considerare toate scrierile în care Aristotel discută despre femei și feminin și observând că multe din ideile Stagiritului nu sunt negative, este promovată importanța acestor direcții de cercetare din cadrul filosofiei antice; prin urmare, discuțiile în privința genului și a rolului femeilor din viziunea lui Aristotel nu vor mai putea fi considerate neimportante pentru specialiștii în filosofia antică.

2. Monstruzitate și raționalism

Revenind la monstruos șu cauze, în cartea a II-a din *Fizica,* Aristotel scria că arta și natura urmează un scop și fiecare element din lanțul formării contribuie la următorul. Exemplu: dacă o casă ar fi fost creată de natură, ar fi arătat la fel precum arată când e construită de oameni. [13]În cazul plantelor, progresia presupune un scop și natura urmează cauzalități – există un scop pentru care păianjenul își produce plasa, rândunica își face cuib, în timp ce frunzele cresc ca să asigure umbră fructelor. Cu toate acestea, așa cum apar greșeli în activitățile umane (un gramatician faceo greșeală când scrie sau un doctor greșește doza, exemplele lui Aristotel), la fel pot apărea greșeli în procesele naturale. Un produs artificial are un scop atunci când este construit cum trebuie, dacă apar greșeli pe parcurs, atunci nu s-a ajuns la respectivul scop; la el și în natură, monstruozitățile sunt un eșec

[10] Stagiritul era interesat de o arie vastă de domenii, precum logica, filosofia naturii, etica, metafizica, retorica biologia, are contribuții de psihologie primitivă în lucrarea *De anima* și a scris primul text care poate fi considerat parte din domeniul teoriei literare, *Poetica* (operă inclusă de Umberto Eco în trama romanului *Numele trandafirului*) – a se vedea Sir David Ross, *Aristotel*, București: Humanitas, 1998.
[11]Ibid., pp. 24-25.
[12]Ibid., p. 32.
[13]*The Basic Works of Aristotle,* Edited by Richard McKeon, Introduction by C.D.C Reeve, University of North Carolina at Chapel Hill, The Modern Library, New York, 2001, p. 250.

apărut pe parcurs.[14] Aristotel crede că aceste eșecuri în dezvoltare sunt cauzate de coruperea unor principii prezentă în spermă; respingând materialismul primitiv al lui Empedocle, Aristotel scrie că sămânța trebuie să fi fost primul element, corpul animalelor dezvoltându-se ulterior. Presocraticul Empedocle din Agrigent (494 î.e.n. – 434 î.e.n.) este considerat un evoluționist primitiv[15] care a oferit un tablou proto-materialist asupra apariției vieții: din apa arsă de soare apăreau părți de trupuri, precum un cap fără gât, brațe lipsite de umeri, toate târându-se în încercarea de-a se îmbina, însă rezultau combinații aleatorii și grotești, precum ființe cu două sprâncene, cu cap de om pe animale bovine, dar și ființe mixte, cu organe ambigue, parte masculine, parte feminine.[16] Dar este absurd să credem că ar fi putut exista bovine cu cap de om. Creațiile nu sunt întâmplătoare, ci au un principiu intern și un scop final. În natură există un scop, la fel ca și în creațiile artificiale, natura fiind, pentru Aristotel, precum un doctor care se tratează singur.[17]

Despre teleologia naturală a lui Aristotel, Jonathan Barnes observa că anatomia era pusă pe baze raționale, în care fiecare organ funcționează conform unor cauze finale, dar, totuși, constrânse de necesitate și de limitele impuse de mediul natural – păsările de baltă au membrană palmară pentru a putea vâsli în apă, particularitate anatomică pe care Stagiriul o compară chiar cu vâslele de la o barcă. (Barnes 2006:123-124). Pentru un savant, teleologia naturii trebuie să fie un principiu călăuzitor („principiu regulativ'') și fiecare trăsătură a unui animal servește la îndeplinirea unor activități „esențiale sau cel puțin folositoare pentru organism'', chiar dacă, evident, nu se poate atribui o intenționalitate plantelor sau animalelor (Jonathan Barnes 2006:126-127). Însă felul cum Aristotel vedea reproducere este problematic și a menținut acuzele de misoginie din partea feminismului din al doilea și al treilea val.[18] Pentru Aristotel, lichidul seminal reprezintă o formă activă care acționează asupra materiei feminine pasive, de unde acuzele de sexism; dar Sophia M. Connell scria că Aristotel credea doar că femeile contribuie cu materie la procesul reproducerii, nu că ele însele ar fi materie inactivă (Connell 2016:27-28).

În cartea a IV-a din *Generarea animalelor*, Aristotel scrie că mărturiile despre cauzele monstruozității sunt similare cu cele despre difromități; prin urmare, monstruozitatea este un fel de diformitate.[19] Exemplele lui Aristotel au în vedere păsările: la speciile de păsări care au mulți pui, embrionii sunt apropiați, se sudează și apar pui monstruoși, cu un corp și un cap, dar cu patru picioare și patru aripi; la fel, a fost observat un șarpe cu două capete, specia fiind ovipară și producând mulți pui. (Barnes 1984:1191-1192). Criteriul este multiplicarea unor părți, precum unele animale care se nasc cu degete în plus sau fără degete, sau cu părți subdezvoltate. În cazul oamenilor, unele persoane se pot naște cu ambele organe sexuale (Aristotel se referă la hermafroditism), sau cu deficiențe în cazul organelor interne, precum animale observate a se fi născut cu o singură splină sau un singur rinichi, ori cu organe cu locul schimbat – ficatul aflat la stânga, splina la dreapta. (Barnes 1984:1193). Pentru Aristotel, monstruozitățile nu au nimic miraculos sau supranatural, ci sunt definite drept nașteri contra naturii, prin lipsă sau exces de organe, dar nu a naturii în general, care este eternă și necesară, ci contra unor cazuri particulare din natură, unde pot exista devieri de la normă; însă chiar dacă lucrurile decurg contra unei anumite ordini naturale, într-un fel sunt conforme naturii și nu apar întâmplător, însemnând doar că natura formală nu a modelat în modul cel mai optim natura materială. (Barnes 1984:1191). Raționalismul

---

[14] Idem, tratatul *Physics* din volum, 2.199b: ''If then in art there are cases in which what is rightly produced serves a purpose, and if where mistakes occur there was a purpose in what was attempted, only it was not attained, so must it be also in natural products, and monstrosities will be failures in the purposive effort.''

[15] *The Fragments of Empedocles*, Translated into English verse by William Ellery Leonard, Ph.D., Chicago, The Open Court Publishing Co., 1908, p. 8.

[16] Ibid., p. 37 – pare a fi vorba de hermafroditism, dar versurile sunt prea lapidare pentru a permite identificări precise.

[17] Ibid., p. 251: ''a doctor doctoring himself''.

[18] De pildă, Sarah Alison Miller asociază *vagina dentata* freudiană cu o identitate feminină considerată a fi monstruoasă, a se vedea Sarah Alison Miller, *Monstrous Sexuality: Variations on the Vagina Dentata*, din cadrul lucrării colective *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Asa Simon Mittman și Peter J. Dendle (eds.), p. 321.

[19] Jonathan Barnes (editor), *The Complete Works of Aristotle*, The Revised Oxford Translation, Volume One, Bollingen Series LXXI, Princeton University Press, p. 1191.

aristotelian neagă mitologia, Johannes Fritzsche arătând că nu există ființe mixte în lumea aristotelică și biologul aristotelic nu se teme de animale, oricât de neobișnuite ar părea specii ca tigrul sau elefantul, toate animalele au un set similar de organe specializate pentru o anumită funcție: hrană, animalele terestre se deplasează prin intermediul unor membre specifice precum picioare, aripi sau înotătoare.[20] Ființele monstruoase din mitologia greacă (Johannes Fritsche are în vedere zeitățile din *Teogonia* lui Hesiod) nu au existat niciodată, motivul fiind că universul este același, nu a suferit schimbările din miturile grecești și speciile de animale din prezent au existat și în trecut (Fritsche 2005:17). Acest raționalism biologic este recunoscut și de comentatori care nu provin din zona studiilor clasice. Astfel, Stephen T. Asma scrie că monștrii, în filosofia lui Aristotel, nu au vreun sens anume, nu există explicații speciale pentru apariția unui animal cu diformități, de exemplu, nu sunt mesaje de la zei sau avertismente în privința viitorului, ci doar eșecuri în actualizarea esenței fiecărei specii în parte. (Asma 2009:48-49). Zakiya Hanafi (cercetătoarea consideră *Generarea animalelor* un text fomdator al tradiției occidentale despre monștri, reprezentativ pentru filosofia naturală care evacuează orice alte semnificații supranaturale) observa cum argumentele lui Aristotel despre monstruozitate au o bază solid materialistă și neagă orice influență divină și respinge prejudecăți populare legate de nașterile de copii cu diformități.[21]

Raționalismul lui Aristotel nu se va răspândi și cultura romană va păstra credința că zborul unor păsări poate spune ceva despre viitor sau nașteri malforme pot spune dacă va avea loc sau nu o schimbare politică, în ciuda faptului că Cicero (106 î.e.n. – 43 î.e.n.) încerca să risipească aceste superstiții, satirizându-le în *Despre divinație*: „Nici Flaminius n-a ținut seama de auspicii și de aceea a pierit împreună cu armata sa. Anul următor însă Paulus le-a respectat, dar n-a pierit și el cu tot cu armată în lupta de la Cannae?''[22] La sfârșitul Evului Mediu, nașterea a doi frați siamezi cu capetele sudate (mai exact, evenimentul are loc în anul 1495, în orașul Worms) este prezentată în foi volante și asociată cu deschiderea de către regele Maximilian I a unei sesiunii Reichstagului din același oraș, interpretarea fiind că unirea capetelor celor doi frați siamezi înseamnă colaborarea apropiată dintre rege și consilierii de stat.[23] La fel cum o oaie cu două capete sau o scroafă cu corp dublu pot prevesti evenimente politice sau dezastre naturale iminente. De altfel, asocierea unor nașteri cu diformități, reale sau ieșite din imaginarul popular, cu întâmplări politice sau cu dezastre naturale are o tradiție îndelungată. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, doctorul francez Ernest Martin observă că, dacă în Occident a existat o legislație ,,teratologică'' bazată pe uciderea motivată de superstiții a copiilor născuți cu diverse dizabilități, la popoarele din Orient, în schimb, atitudinea față de copiii născuți cu dizabilități era altă – în India erau veneraţi și în Egipt aveau dreptul de-a fi îngropați în locurile sacre.[24]Tăblițe asiriane din secolul VII-lea î.e.n., texte babiloniene și etrusce prevesteau înlăturarea suveranilor, războaie civile sau divorțuri prin nașterea unor oameni cu corp dublu și cu două capete (Baltrušaitis 1978:300). Declanșarea Reformei a adus o serie de planșe care satirizau ierarhia catolică, precum *Papstesel*, un ,,tablou mnemotehnic'' creat de reformatorul luteran german Philip Melanchton(1497-1560), în care papa era reprezentat ca un animal mixt, cu un cap de măgar, brațul drept aparține unui elefant, copit ede grifon și solzi, fiecare membru de la un anumit animal reprezenta anumite vicii, precum corupția puterii lumești sau lubricitatea, totul aranjat într-o alegorie ierarhică menită a funcționa ca o polemică teologică ,,după modelul unor pure combinații formale și după o zoologie, la fel de vechi.''(Baltrušaitis 1978:299). Martin Luther

[20] Johannes Fritsche, *The Riddle of the Sphinx: Aristotle, Penelope and Empedocles,* articol din cadrul lucrării *Monsters and Philosophy*, Charles T. Wolf (editor)SeriesTexts in Philosophy 5, Volume 3, College Publications, 2005, p. 7.

[21] Zakiya Hanafi, *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution,* Durham and London: Duke University Press, 2000, p. 8. Autoarea notează o altă explicație a lui Aristotel legată de motivul pentru care nu vedem ființe mixte, om-animal: diferite specii au diferite perioade de gestație.

[22]Marcus Tullius Cicero, *Despre divinație = De Divinatione*, ediție bilingvă, traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv, studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv, Iași: Polirom, 1998, p. 155.

[23]Jurgis Baltrušaitis, *Metamorfozele goticului*, traducere de Paul Teodorescu, prefață de Dan Grigorescu, București, editura Meridiane, 1978, pp. 300-301.

[24] Ernest Martin, *Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, (Éd. 1880), Hachette Livre BNF, 2012, p. 16.

(1483-1546) însuși un animal pe post de satiră religioasă, numit *Mönchs Kalb*, un animal diform simbolizând erezii, incoerență doctrinală și ipocrizie, Acești doi monștri ai Reformei, cum îi numea Jurgis Baltrušaitis, apar în foi volante până în secolul al XVII-lea alături de teratologii mai vechi și repetă vechile credințe divinatorii – Melanchton credea că nașterile monstruoase înseamnă un avertisment din partea divinității despre caracterul temporar al domniei Antihristului (adică liderul bisericii catolice). Așa cum se exprima reformatorul german: ,,Din totdeauna, Dumnezeu a creat monștri spre a semnifica în mod admirabil mînia sau ândurarea sa și, în principal, căderea sau mărirea regatelor și a imperiilor.''(Baltrušaitis 1978:299).

3. Încheiere

Perspectiva rațională a lui Aristotel despre monstruozitate drept o deviere de la norma naturală și respingerea interpretărilor supranaturale nu au supraviețuit multă vreme, din Antichitatea romană și până în modernitate dominând practicile divinatorii, fricile populare și periaoda de Reformei, când copii născuți cu malformații sau animale cu diformitâîți erau folosiți/folosite în războiul cuvintelor dintre al protestanților contra autorității catolice. Textele sale trebuie studiate și din perspectiva feministă și observat felul cum sunt reprezentate femeile, chiar dacă nu este clar și încă snnt dezbateri dacă scrierile sale caută să condiționeze falocratic prezența femeilor în polis, sau dacă asemenea condiționări sunt ulterioare.

BIBLIOGRAPHY

Aristotel, *Politica*, în românește de El. Bezdechi, București: Editura Semne, 2008, reproducere în facsimil a ediției din 1924.

Asma, Stephen T, *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford University Press, 2009.

Babeți, Adriana, *Amazoanele. O poveste*, București, Polirom, 2013.

Baltrušaitis, Jurgis, *Metamorfozele goticului*, traducere de Paul Teodorescu, prefață de Dan Grigorescu, București, editura Meridiane, 1978.

Barnes, Jonathan (editor), *The Complete Works of Aristotle*, The Revised Oxford Translation, Volume One, Bollingen Series LXXI, Princeton University Press.

Beard, Beard, *Women&Power. A Manifesto*, Profile Books, 2017.

Beauvoir, Simone, *Al doilea sex*, vol. 1, traducere: Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefață: Delia Verdeș, București: Editura Univers, 1998.

Cicero, Marcus Tullius, *Despre divinație = De Divinatione*, ediție bilingvă, traducere de Gabriela Haja și Mihaela Paraschiv, studiu introductiv și note de Mihaela Paraschiv, Iași: Polirom, 1998.

Connell, M. Sophia, *Aristotle on Female Animals. A Study of the Generation of Animals*, Cambridge University Press, 2016.

Hanafi, Zakiya, *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Durham and London: Duke University Press, 2000.

Martin, Ernest, *Histoire des monstres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, (Éd. 1880), Hachette Livre BNF, 2012.

Mittman, Asa, Dendle, Peter J.,*The Ashgate Companion to Monsters and the Monstrous*, Routledge, London and New York, 2016.

The Basic Works of Aristotle, Edited by Richard McKeon, Introduction by C.D.C. Reeve, University of North Carolina at Chapel Hill, The Modern Library, New York, 2001.

Ross, David, *Aristotel*, traducere din limba engleză de Ioan-Lucian Muntean și Richard Rus, București: Humanitas, 1998.

The Fragments of Empedocles, Translated into English verse by William Ellery Leonard, Ph.D., Chicago, The Open Court Publishing Co., 1908.

Wolf, Charles T (ed.), *Monsters and Philosophy*, SeriesTexts in Philosophy 5, Volume 3, College Publications, 2005.

Site

Sophia M. Connell, *Aristotle and Feminism*, a se vedea https://www.academia.edu/12924232/Aristotle_and_Feminism

„THE CELESTE POEM" AND „THE REASON OF THE MAG" IN SADOVENIAN ROMAN „GOLDEN THE BOUGH"

Elena-Alexandra Costea
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: When he wrote the chapter devoted to Sadoveanu in "History of Romanian Literature from Origins to Present", George Călinescu had not yet reached that full picture of the work he will give in the great preface to the edition of "Romans and Historical Stories ", in two volumes, from 1961. In the mentioned chapter, in which he does not even mention "Golden The Bough ", the keystone of the opera, George Călinescu reveals the essential regression to Sadoveanu to elementary. Elementary both in the sense of nature and in the moral sense. Sadoveanu would apologize for "soul reduction." Compared to the offenses and mutilations imposed by civilization, the being would seek shelter in the loneliness of the forests and in the desertion of the caves, preserving its simplicity of soul. He sees in nature the dynamics of the elements, infinite pulsation. The elementary regression does not mean a wilderness in the wilderness, but the will to preserve the essence of a certain type of civilization. Note that Sadoveanu's solitary ruins are not only the readers in the stars, but also scribes and magicians such as those from Izvorul Alb or as Decheneu the XXXIII and his successor, Kesarion Breb, the one initiated in "Egipet" and lived in the high spheres and the imperial court of the bizarre Byzantium.
The magician in "Golden the Bough" is identical to the one in Eminescu's "Strigoii". Sadoveanu merely translates into the prose with some nuances, the description of the character and the frame of the Eminescian poem (which, for doubt, does not remain, quotes a verse): "Then I went up to the hidden mountain on which my contiguous people do not know him. Between the whirlwinds we reached our place in a place where three springs live beneath the stone, wrestling like the vampires of the dead man's wisdom, and roiling them in a language other than the changing people. Listen to what I saw. Old ash is still in the desolate hearth; the dog's breadth in the deep; I walked in, and found him bravely in the stone chiseled stone. With his right he held the ivory rod. He had muscles in his cheeks and breasts; His beard came to the ground and the cheeks to his chest; they screamed, screaming at the wheels.
Sadoveanu has treated all the great themes that have been cyclically identified in the millenary forms of the human spirit. Sustainable concern, the poetry of the writer, has raised the indigenous spiritual fact in confronting with universality, giving it its perenniality by exhilarating an exemplary life experience to its most significant spheres. Filtering the Romanian myths of what was passionate and picturesque, Sadoveanu knew how to regenerate their seedlings through the phenomenon of substrates, in other words, through the history of obscure areas.

Keywords:bough, gold, mag, religion, history

Când și-a scris capitolul consacrat lui Sadoveanu din ,,Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, George Călinescu nu ajunsese încă la acea imagine întreagă asupra operei, pe care o va da în marea prefață la ediția de ,,Romane și povestiri istorice”, în două volume, din 1961. În capitolul amintit, în care nici nu pomenește ,,Creanga de aur”, cheie de boltă a operei, George Călinescu releva ca fapt esențial la Sadoveanu regresiunea spre elementar. Elementar atât în sensul naturii, cât și în accepția morală. Sadoveanu ar face apologia ,,reducției sufletești”. Față de ofensele și mutilările impuse de civilizație, ființa și-ar căuta refugiul în singurătățile pădurilor și în pustietatea peșterilor, păstrându-și simplitatea sufletească. El vede în natură dinamica elementelor, infinita pulsație. Regresiunea spre elementar nu înseamnă un refugiu în sălbăticie, ci voința de a conserva esența unui anumit tip de civilizație. Să remarcăm că în solitudinile rupestre evocate de Sadoveanu nu sunt numai baci cititori în stele, ci și cărturari și magi ca cei de la Izvorul Alb sau ca Decheneu al XXXII-lea și urmașul acestuia, Kesarion Breb, cel inițiat în ,,Egipet” și trăit în sferele înalte și la curtea imperială a rafinatului Bizanț. Regresiunea aceasta înseamnă nostalgia

originarului; e o trimitere la începuturi, la instaurarea primă a spiritului, adică a legii, în lume. Civilizația arhaică la care aspiră Sadoveanu și a cărei structură o conservă nu este rudimentară ci primordială, nedegradată. Năzuința la arhaitate nu înseamnă involuție sau retrogradare, ci reprezentarea modelului perfect, absolut, arhetipal. Patriarhalitatea sadoveniană este aproximarea arhetipiei primordiale, e deci o restaurare. La scară mică sau mare, aceasta se poate realiza în variate momente sau în condiții istorice; una din ele, apoteozată, o înfățișează Sadoveanu în ciclul fraților Jderi, sub domnia lui Ștefan cel Mare. Nu e singura posibilă. Nostalgia originarului nu înseamnă, cum s-a crezut, paseism, ci reprezentarea unui model. Sentimentul trecutului este însă memoria umanității.

Nostalgia arhetipurilor este în fond o *anamnesis* platoniciană și presupune mitul eternei reîntoarceri. Sadoveanu nu poate fi înțeles fără mitul eternei reîntoarceri.

Iar necontenita mișunare, lentele, milenarele migrațiuni și mutații ale materiei, însuflețită sau nu, care se petrec în ,,teoria" lumii sadoveniene, sunt metempsihoza aceluiași unic suflet universal.

Magul din ,,Creanga de aur" este identic cu cel din ,,Strigoii" lui Eminescu. Sadoveanu nu face decât să transpună în proză cu unele nuanțe în plus, descrierea personajului și cadrul din poemul eminescian (din care, pentru ca îndoială să nu rămână, citează și un vers): ,,Atunci m-am suit în muntele ascuns pe care contimporanii mei nu-l cunosc. Între vârtejuri de zloată am ajuns până la lăcașul său, într-un loc unde trei izvoare vii saltă de sub piatră zbătându-se ca viperele înțelepciunii lui celei fără de moarte și mumurându-i în altă limbă decât cea schimbătoare a oamenilor. Ascultați ce am văzut. Cenușa veche sta încă în vatra părăsită; lătra în adâncime cățelul pământului; am intrat și l-am găsit semeț în jilțul dăltuit în piatră. Cu dreapta ținea toiagul de fildeș. Avea mușchi în plete și pe sân; îi ajungea barba la pământ și genele la piept; deasupră-i fâlfâiau, gonindu-se la roate,

Cu-aripele-ostenite, un alb ș-un negru corb...

Sub povara acestui semn al zilelor și nopților stătea orb, însă numerele de aur continuau să clipească sub bolta frunții lui, scriind misterios timpurile"[1].

Sadoveanu adaugă de la el această trimitere pitagoreică la ,,numerele de aur", adaos perfect legitim de vreme ce Zamolxis ar fi fost (zice Herodot) discipol (și sclav) al lui Pitagora, dar dacă Sadoveanu insistă este că pentru el Pitagora reprezintă un termen de referință fundamental al propriei sale viziuni asupra universului. ,,Pilaștrii de Memfis și numerele de aur ale lui Pitagora vor domni până la istovirea ciclurilor", proclamă Sadoveanu (în prefața la ,,Viața lui Ștefan cel Mare"); într-o conferință despre Pitagora ținută în cerc închis, în anul 1934, de asemenea proclamă: ,,Pitagora este părintele nostru european".

Profesorul Stamatin, purtătorul de cuvânt al autorului, spune mai departe, în primul capitol al ,,Crengii de aur": ,,Acest mag, în epoca regilor daci, practica, după o rânduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoașterilor spirituale. Hieroglifele, cum știți, cuprindeau o înțelegere universală a noțiunilor, înfrățind pe inițiați într-o limbă mută"[2]. Dar atât magul din ,,Strigoii" lui Eminescu cât și cel din ,,Creanga de aur" sunt posteriori cu câteva secole regilor daci, primul în secolul IV e. n., în perioada așezării avarilor de la Dunăre, iar al doilea la finele secolului VIII. Prin urmare stagiile lor de inițiere (căci, după Sadoveanu, ar trebui să-i presupunem aceeași inițiere și magului din ,,Strigoii") au loc într-un ,,Egipet" în care se succedaseră dominațiile: piersică, elenistică, romană, bizantină, arabă; mai mult de un mileniu așadar de la inițierea lui Pitagora la Memfis. Care putea fi, la o epocă atât de târzie, învățătura pe care au căpătat-o acești magi în ,,Egipet"? Nu numai vechile științe secrete ale Egiptului antic, dar desigur, sau măcar probabil și acelea la care se vor fi adăugat toate sincretismele orientale și mediteraneene, dintre care printre cele dintâi a fost fără îndoială ceea ce Pitagora, după captivitatea sa în Babilon, a coroborat cu prima sa inițiere egipteană, apoi toate doctrinele din lumea alexandrină târzie.

Ce înseamnă titlul acesta: „Creanga de aur"? Mai exact, ce înseamnă la Sadoveanu cuvintele acestea, sau, cum ne zice savant, aproape de sfârșit, când, despărțindu-se de împărătița Maria,

[1]Eminescu, Mihai. *Strigoii*, din vol. Poezii, BPT, Editura Minerva, Bucureşti, 1977;
[3]Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987;

Kesarion îi spune: ,,Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp."[3] Prin urmare e vorba de o legătură imaterială transcendentă și eternă, peste pământ și mare, între muntele ascuns al Daciei și insula Principiilor.

Dar simbolul cunoscut al crengii de aur nu e acesta. Despre el ne informează celebra lucrare în 12 volume a lui Sir James George Frazer. Cu două milenii înainte vorbise despre creanga de aur Virgiliu, în ,,Eneida" cântul al șaselea. În ambele cazuri este vorba de o creangă materială, ruptă din arbustul respectiv, care, o spun și Virgiliu și Frazer, e vâscul. (Druizii celtici atribuiau vâsculuivirtuți curative și regeneratoare).

Kesarion Breb, recte Sadoveanu, are despre rațiune viziunea tradițională, înțelegând-o ca esență a lumii. Consecințele religioase în ordinea cunoașterii divinității sunt următoarele: mai întâi constatarea că atât cel mai obtuz bigotism cât și cele mai joase forme de ateism decurg din reprezentarea antropomorfică a divinității. Atât omul religios cât și omul indiferent în materie sau ateu superior trebuie să știe că divinitatea este inimaginabilă pozitiv, că nu încape în niciunele din categoriile reprezentărilor posibile. Reprezentarea ei antropomorfică se încarcă de toată apetența propriu-zis religioasă, adânc poetică, afectivă și patetică a ființei omenești. Religia ca atare are nevoie de acest antropomorfism, dar la nivelurile ei spirituale superioare știe să le transcendeze. Formele de religiozitate concretă, empirică, de pildă viziunile, vocile, senzațiile corporale, chiar încercate de personalități eminente, nu rămân mai puțin suspecte chiar și dintr-un punct de vedere curat teologic, ca să nu mai vorbim de punctul de vedere umanist, un punct de vedere magic, și aparțin în definitiv unei trepte mai precare a credinței, ca și nevoia de minuni, când singurul adevărat miracol este raționalitatea universului și eternitatea vieții universale. A doua consecință a funcționalității transcendenței este, în planul acesta, trecerea de la credință la gnoză, numai că nu anulează afectivitatea, ci o adâncește printr-o exactă comprehensiune, ca de pildă toleranța, înțelegerea și prietenia lui Kesarion Breb pentru starețul de la Sakkoudion, precum și concordanța lor în chestiunile esențiale.

Dar creanga de aur este văzută ca talisman. Vom vedea mai departe că, deși creanga de aur în cartea cu același titlu, nu este un talisman material ci o imaginație ideală, ea are exact aceeași funcție ca și creanga de aur din cântul al șaselea din ,,Eneida".

Virgiliu spune că e vorba de vâsc și că nu trebuie tăiat cu fierul. De fapt spune că dacă nu ți-e dat să-l poți rupe cu mâna e în zadar, nici fierul nu-l va putea tăia. La popoarele celtice care onorau vâscul ca arbust sacru, tăierea lui se făcea în anumite zile de sărbătoare, druizii folosind seceri de aur iar poporul orice unealtă, dar nu de fier, credința fiind că fierul omoară virtuțile active ale plantei. Virgiliu nu pomenește de stejar ci doar de arbore și trunchi, dar Coșbuc traduce corect prin ,,stejar", fiind de la sine înțeles că numai vâscul de pe stejar, care e mai rar decât cel de pe alți arbori, dă adevărata creangă de aur. Însoțirea vâsculuicu stejarul reprezintă ideea de înțelepciune unită cu forța. Numele druizilor e compus din rădăcinile ,,dru" și ,,vid", care au înțelesul de ,,forță" și ,,înțelepciune" sau ,,cunoaștere" și care sunt reprezentate de stejar și de vâsc.[4] René Guénon remarcase incidental identitatea acestui simbol cu al sfinxului egiptean, cap omenesc și trup de leu, adică inteligență și forță: ,,leul de piatră cu cap de muiere, care stăpânește către hotarul pustiilor Libiei"[5], cum îi spusese magul Decheneu al XXXII-lea lui Kesarion Breb, când l-a trimis în călătoria sa inițiatică, reținând nuanța precizată de Sadoveanu că e vorba de un cap femeiesc.

Creanga de aur, adică vâscul, adică înțelepciunea și cunoașterea, l-a ajutat pe Kesarion Breb să poată ieși din Infern, împreună cu împărătița Maria pe care tot el o dusese acolo. Despărțirea lor în plan terestru și unirea lor prin ,,creanga de aur ce va luci în sine, în afară de timp", este ieșirea lor din infernul în care au trebuit să coboare și intrarea lor prin durere, în ordinea definitivei înțelegeri, care e cea mai mare iubire.

Sunt două limbaje în ,,Creanga de aur", unul de utilitate referențială privind peregrinările lui Breb în geografie și istorie, altul cu funcție mitopoetică, sugerând prin supra-cuvinte genunile

[4]Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987;
[4] Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dictionaire des symbols*, Editura Gallimard, Paris, 1974;
[5] Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, București, 1987;

experienţelor interioare. Trimiţându-l pe Kesarion Breb pentru cicluri de şapte ani la sursele învăţăturilor egiptene, mult mai vechi decât altele, apoi în Bizanţul creştinat, Sadoveanu îl angaja într-o aventură spirituală infinit mai complexă decât cea a străbaterii de teritorii străine ca pelerin. Călătorie pentru cunoaştere şi călătorie în conştiinţă, iată feţele de bio-legendă ale unui personaj traducând ideea de *experienţialism*, cu deschidere spre Orient. Învăţătura care atrage după 780 vechea lume a Daciei sub presiunea dogmei creştine, se combină cu ecouri din spaţii mediterano-orientale, ducând, ca la Eminescu, de la Nil până la Gange, de unde dificultatea de a departaja fondul de *background* dacic, uitatele *Grundformen,* de elementele asimilate. Forme de gnosă, ţintind în chip asemănător o stăpânire a tainicului, au fost semnalate la druizi, romani, celţi, cretani, greci, sirieni, hinduşi, persani, chiar şi la populaţiile maya, la indienii din America şi la alţii. Istoria religiilor e plină de interferenţe ontologice şi axiologice, drept care în ,,Creanga de aur", un fel de mister de păgâno-creştin, sacrul coexistă cu profanul, asaltându-se reciproc. Este de la sine înţeles că sacrul se manifestă ca ceva cu totul diferit de profan, manifestare căreia Mircea Eliade îi aplică termenul de ,,hierofanie": ,,timpul sacru este prin însăşi natura lui reversibil, în sensul că el e, la drept vorbind, un timp mitic primordial devenit prezent."[6]

Sadoveanu a tratat pe rând toate marile teme ce s-au identificat ciclic în plăsmuirile milenare ale spiritului uman. Preocupare durabilă, poetica scriitorului a ridicat faptul spiritual autohton la confruntarea cu universalitatea, dându-i perenitate prin înălţarea unei experienţe de viaţă exemplară spre sferele ei cele mai semnificative. Filtrând miturile româneşti de ceea ce era pasager şi pitoresc, Sadoveanu a ştiut să le regenereze sevele prin fenomenalizarea substraturilor, altfel spus, prin istoricizarea zonelor obscure.

Eminescianismul este în ,,Creanga de aur" mult mai adânc decât s-a afirmat până acum. Se pare că Sadoveanu a avut în vedere acest lucru în mod programatic, spre a da un sens mai înalt geniului creator românesc. Tiparele anonime ale creaţiei folclorice au fost topite însă fecund în opera eminesciană, şi Sadoveanu nu face altceva decât să reia şi să repete încă o dată aceste tipare, spre a le dovedi şi conserva fecunditatea. El este eminescian, pentru că e folcloric prin substanţa operei sale şi invers. Dar dincolo de aceasta Sadoveanu reface şi el imaginea livrescă a panteonului naţional. Odată cu romanticii această preocupare era fundamentală la toate culturile istoricizate, şi Eminescu va strânge elementele existente încă de la un Asachi sau Bolintineanu şi le va da amploare organică prin intuiţia sa.

El va crea ipostaza poetică a bătrânului mag, ascuns în peştera iniţiatică, deschizând căi lirismului blagian din ,,Paşii profetului". La fel Sadoveanu reia viziunea eminesciană în paginile de început ale ,,Crengii de aur", conturând imaginea ,,magului" într-o geografie hieratică, figurată prin încărcătura mitică a cadrului imaginat. Reconstituirea sadoveniană e aproape una ,,arheologică": într-o grotă cu tavanul răsfrânt în oglinda zodiilor, aflată pe Muntele ascuns, unde, cale de trei zile de mers în jur, nu calcă picior de om, Decheneul, marele preot al misterelor şi datinilor, retras într-o ocultaţie definitivă, aştepta senin schimbarea dată ciclurilor, păzind, în mod simbolic focul din vatra magică. Decheneu este cel ce deţine o experienţă adâncă a vieţii precum şi rememorarea riturilor ei neschimbătoare. Prin păstrarea şi returnarea datinilor, acţiunea sa de iniţiere are un efect social pozitiv, dirijând şi întreţinând rezistenţa spirituală a colectivităţii în faţa stihiilor de orice fel.

Locul unde sălăşluieşte bătrânul Decheneu e înconjurat de o geologie sălbatică, primordială. Pulsul vital se manifestă cu vehemenţă, indiferent faţă de timp. Ciclurile existenţiale se urmează netulburat, înscriind riturile firii, fie că aceasta este conştientă sau nu.

O zvâcnire atemporală, ca oprire mitică a Timpului-fluviu, constrânsă în tiparele veşniciei, palpită în sevele vegetaţiei paradisiace şi o mirare ciudată tresaltă în ochii animalelor, stare permanetizată în toate scrierile sadoveniene despre natură. Iată-l deci pe Kesarion, singura fiinţă conştientizată ce cugetă la tragicul condiţiei umane, raportat la trăirea inconştientă a regnurilor. Situarea ontologică a cadrului în concordanţă cu viziunea lui Sadoveanu se relevă în parametrii cunoaşterii arhaice.

Interogaţiile asupra naturii cosmice şi umane ale bătrânului ,,mag" aparţin stadiului de

[6] Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Editura Gallimard, Paris, 1965.

gândire poetică.

Sadoveanu întreprinde apoi pregătirea teoretică necesară pentru înțelegerea miezului artistic al ,,poemei", prin inițierea în ,,cunoașterea emblematică",esențială pentru timpul spiritual arhaic. Citind semnele eterului ascunse în imagini comune, irelevante pentru profani, magul îndeplinea o acțiune civilizatorie, precum preotul care interpreta oracolele de la Delfi. Acestea erau foarte importante pentru echilibrul spiritual al întregii Grecii, oracolul reprezentând acolo un mod special de realizare a internaționalismului cultural helenistic.

Ceea ce deosebește gândirea magico-poetică de gândirea științifică este doar metoda. Intuiția constituie pentru cunoașterea poetică singurul mod de revelare a esenței lucrurilor. Scriitorul afirmă viabilitatea universală a cunoașterii intuitive la societățile tradiționale: ,,Acolo unde dumneavoastră raționați și încercați a trece spre adevăr prin silogisme și ipoteze, înțeleptul de demult avea o cale deschisă, o împărtășire directă, o însușire de a pătrunde nesilit în miezul lucrurilor. Aspectele lumii și fenomenele naturii magul le prezenta în embleme, le punea deci o cheie veșnică.

După aceeași metodă, sub simbol, adevărul cel mai abstract putea deveni sensibil, o propoziție uscată se mișca în imagini și astfel necunoscuturile se îmblânzeau, zidurile neanimate și entitățile morale se poetizau, metafizica se înfățișa într-o horă de zeițe. Să știți ... că de la acel mag de demult, care a sălășluit în aceste locuri, au rămas mamelor noastre poveștile cu care ne-au încântat în seri de iarnă. În ele se cuprind adevăruri permanente. Nici noi, nici ele, nu știam; eram împreună copii și ne amuzam cu sclipirile lor de juvaiere."[7]

Despre cosmos, despre viață și lume, arhaicul are anumite cunoștințe fundamentale, pe care le-a verificat în practica milenară. Calea sa de cunoaștere diferă, dar rezultatele pot fi aceleași, știința ajungând adesea la aceeași finalitate cu alte mijloace și exprimându-se în alt limbaj: ,,căci progresul necontenit al inteligenței și raționamentului a sleit acele aptitudini care legau pe om mai strâns de stihii. Presimțiri, instinct și ceea ce numiți dumneavoastră astăzi subconștient – le-am avut și noi cândva, ca și rudele noastre animalele, într-o formă potențială; magia și fenomenele de telepatie erau în vremea aceea practici curente. Cunoașterile acelea subtile și directe trebuie redobândite pe calea științei experimentale."[8]

Înzestrat cu o tehnică polifonică a construcției epice, Sadoveanu își alege în ,,Creanga de aur" pretextul unei călătorii-aventură, pentru a evoca o societate arhaică.

Caravana profesorului Stamatin este călătoria primă, exterioară, ce-și circumscrie o a doua, ipso facto, călătoria-aventură propriu-zisă. Reîntoarcerea este prima dimensiune a călătoriei, echivalând cu retragerea în poveste.

,,Povestea de dragoste", pe parcursul căreia Kesarion consumă o aventură gnomică, conferă o a doua dimensiune călătoriei – înaintarea. Retragerea și înaintarea, categorii neantinomice în construcția sadoveniană, își asociază dinamica timpului-fluviu, oprit odată cu încheierea ciclului fenomenologic. Periplul lui Kesarion conturează povestea propriu-zisă, complexă prin aceeași arhitectură a liniilor convergente spre punctul comun inițiatic.

Kesarion Breb, personajul simbolic din ,,Creanga de aur", e un discipol al cultului uranian trimis în Egipet pentru cunoaștere, dar în același timp el reprezintă un etalon uman adus jertfă verificării ontologice a speței. Trecerea spre Egipet e o cumpănă a spiritului, căci Decheneu îl îndeamnă să cultive ,,bucuria spiritului și nu pe a ființei", adică să-și adâncească puterile de cunoaștere și să-și strunească trupul. Rămânerea lui la Bizanț devine încercarea și depășirea afectelor perisabile, în fond tot o experiență necesară, de astă dată socială. Condiția umană se manifestă inevitabil în limitele socialului, și toată substanța tragică a ,,Crengii de aur" de aici se trage. Experiența spirituală definitivă cere ruperea din ciclul existențial consacrat și negarea trăirii până la înlocuirea acesteia cu asceza. Bizanțul e obstacol pe care Kesarion va trebui să-l depășească pentru a fi apt să-l înlocuiască pe Decheneu.

Ipostazele degradării materiale îi repugnă inițiatului, dar el va contempla atent mersul ciclurilor pentru a le putea influența.

Pe lângă poezia celestă aflată în spațiul Binelui, se lăfăie Răul în latura sa cea mai abjectă,

[7]Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987;
[8]Sadoveanu, Mihail , *Creanga de aur*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

pentru ca ciclurile să se împlinească. Din întrepătrunderea lor se năştea iluzia vieţii. Kesarion ştia aceasta şi accepta totul impasibil, neputând şi nefiindu-i permis să intervină. Aici Sadoveanu divulgă ordinea universală a lucrurilor şi exemplifică ritualitatea ciclică a existenţei umane, eterna ei reîntoarcere. Kesarion are o misiune precisă la Bizanţ, de a verifica filosofic şi practic dacă rânduiala nouă a lumii alina, în vreun fel, suferinţele ei, răspunsul fiind negativ. Forme noi şi fastuoase minciuni acoperă aceleaşi conţinuturi eterne, însă bucuria spiritului este tot mai împuţinată, noua religie fiind împotriva miturilor primordiale, creştinismul vrând să înlocuiască gândirea mitică luminoasă cu apatia mistică. Mitul şi magia, în anumite limite, ca forme ale cunoaşterii, dau libertate spirituală insului, ţinându-l în starea lui naturală nepervertită, pe când dogma creştină îi interzicea îndoiala, deci capacitatea de a gândi. Decheneu simte pericolul pentru datina sa, întemeiată pe oficierea mitică a misterelor şi rosturilor lumii şi-l trimite pe Kesarion ca să constate inevitabilul. Devenind el însuşi Decheneu, Kesarion ştie că e ultimul păzitor ce va mai ţine cumpăna misterelor pe Muntele ascuns. Noua lege vine prea cu multe falduri amăgitoare, ca să nu răstoarne datina veche a firii, prea simplă în profunzimea ei, ca să nu mai poată supravieţui. Peste acest sens arhaic al ,,Crengii de aur" se poate trece uşor, constatându-se hieratismul spiritual, umplând un gol de civilizaţie milenară.

Dincolo de valoarea iniţiatică mai generală a ,,poemei", vom încerca să reţinem sâmburele ei tragic, ce o face pereche lângă ,,Luceafărul" eminescian. Această situaţie e simbolică. Kesarion exemplifică încă o dată, la alt mod, mai grav şi mai tragic – din interior – concluzia eonului, căci şi ,,Creanga de aur" este „în definitiv o poveste de dragoste".

,,Luceafărul" rezolva un conflict între două lumi diferite. Acum experienţa erotică nu mai este exterioară, subsumată unui ciclu static, ci se constituie paradoxal înăuntrul aceleiaşi entităţi. Nici o cauzalitate exterioară nu mai intervine cu puterea fatalităţii inexorabile, ci totul e renunţare stoică şi lepădare dureroasă de trăirea afectelor.

La Eminescu aventura se petrece într-un cadru vast, implicând mişcări uraniene colosale. O natură superioară e atrasă de datul materiei pentru o clipă de trecătoare fericire. Geniul nu poate trece însă peste un lanţ de cauzalităţi, ce-i conferă damnaţiunea în absolut.

La Sadoveanu un exemplar al speţei muritoare simte tentaţia ridicării la starea arhetipului spiritual prin renunţare la Eros. Experienţa e mult mai grea, întrucât e mai simplu să aspiri spre ceea ce nu posezi decât să-ţi abandonezi atributul esenţial cu care eşti înzestrat. Kesarion îşi va refuza tocmai bucuria umanului, pentru care Hyperion ar accepta să renunţe la nemurire. Kesarion se decantează treptat de „fiinţa" sa, pentru a rămâne numai în spirit. Unul tinde să capete condiţia umană, celălalt vrea să şi-o depăşească prin hybris. Unul e iniţiat şi vrea să renunţe la acest dat, iar celălalt acceptă moartea simbolică pentru iniţiere.

Obosit de absolut, Hyperion vrea să încerce clipa umană, care înseamnă moarte. El, însă, nu-şi aparţine, neputând fi rupt din eternitate, spre a nu se tulbura armonia cosmică. Aici nu se percepe nici un conflict interior. Kesarion este mai profund în tragedia sa lăuntrică, întrucât tinde să ajungă un eon al spiritului, depăşindu-şi ipostaza efemeră dată. Mutaţia planurilor este ireversibilă, de aceea imposibilă. Aspirând spre o condiţie ce nu-i este proprie, Kesarion trebuie să înveţe să refuze materia.

În substraturile sinelui uman se percepe un proces de macerare interioară. Astfel, Hyperion e un ,,făcut", Kesarion se ,,face" singur. El se rupe de materie, deşi ştie că şansa umanului ţine numai de aceasta. Desigur că tocmai în această renunţare se cuprinde măreţia tragică a gestului său. Refuzul materiei e o negaţie spiritualistă extremă. Dar configurează o educaţie nouă a creaţiei naţionale. Sublim este Hyperion, dar numai Kesarion este tragic. Ciclul este acesta: pentru a cuceri dreptul la sublim trebuie îmbrăcată haina tragică. Ipostaza propusă de Sadoveanu retranscrie modern mitul naţional; trebuie să acceptăm însă, că cei doi stau foarte aproape într-un cer eleat.

,,Creanga de aur" îşi roteşte psalmii tocmai în jurul aventurii erotice pure a celor doi sacrificaţi a nu se ferici niciodată. Autosacrificarea lor este definitivă şi asumată individual. Fără această profundă ,,poveste de dragoste", opera sadoveniană nici n-ar fi existat, rămânând doar o abstracţie, uşor de cercetat ,,emblematic"

Într-adevăr, cea mai grea încercare a viitorului Decheneu este înfrângerea iubirii pentru

Maria, împărăţiţa Bizanţului. Retrăgându-se în singurătate, el trece printr-o gravă criză spirituală, deliberând îndelung asupra rosturilor fiinţei, frământările lăuntrice rămânând zăvorâte şi exteriorizându-se doar concluziile gnomice.

Această ,,poveste de dragoste" neîncheiată este ca şi la Eminescu doar un pretext de înfăţişare a unei tulburătoare experienţe umane. Sensul iniţiatic este subiacent textului liric, având o potenţare parabolică şi fiind recuperabil treptat la diferite nivele de comprehensiune. Astfel se ilustrează felul în care ,,aspectele lumii şi fenomenele naturii" au ,,o cheie veşnică". La diverse posibilităţi de percepere a sensurilor operei, fiecare realizează sensul existenţei, fie în ceea ce aceasta prezintă aparent şi vizibil, fie în ceea ce are mai ascuns. ,,Povestea de dragoste", în lămurirea ei esenţială, ar constitui miezul cel mai adânc al operei acesteia, dar există şi alte faţete ale naraţiunii, care fiecare în parte adaugă noi sensuri lumii şi vieţii. Multitudinea sensurilor dezvăluie însăşi structura poetică a acestei creaţii sadoveniene. Cunoscătorul alege esenţialul, profanul se mulţumeşte cu aspectele mai explicite ale parabolei. Astfel, mai există în ,,Creanga de aur" o crâncenă strategie a puterii, îndreptar simbolic pentru orice tentativă de stăpânire a noroadelor. Vasilisa şi fiul ei au o poftă demonică de a strivi orice demnitate umană şi a converti conştiinţa insului ca pe o marfă. Fapta bună sau rea e la fel cântărită, orice manifestare individuală trebuie retezată şi chiar prietenul împăratului, Alexie Moseles, apărătorul imperiului, va plăti cu viaţa îndrăzneala de a fi prea viteaz.

Expediţia imaginară şi reală a profesorului Stamatin în Dacia este un exerciţiu în ceea ce am putea numi poezia memoriei arhaice în mitologia românească. Profesorul e vrăjit de perspectivele vechimii: prin sufletul lui trec strămoşii în cohorte, în ochii lui înfloreşte ca un miracol Dacia lui Burebista. El se desprinde de timpul său şi se reîntoarce, copleşit de revelaţie, în durata dacică. El nu este arheologul, colecţionarul indiferent, ci dramaticul poet al genezei naţionale. Sadoveanu vorbeşte prin el aşa cum a vorbit şi prin Nicoară Potcoavă, ca un profet şi ca un obsedat de conştiinţa destinului naţiei. Romanul mai poate avea, fără îndoială, şi un alt înţeles: ne cunoaştem istoria de început, nu ridicând-o într-o definiţie arheologică abstractă, enciclopedică, inflexibilă, ci creând-o de fiecare dată într-un poem al înţelepciunii. Ambiţia lui Sadoveanu nu este ambiţia deşartă a istoricului pedant care e orb în afara documentului, ci a unui arhitect care creează şi se întreabă. Temelia ,,Crengii de aur" este înălţată atât pe întrebările fundamentale cu privire la vechimea romano-moldo-vlahilor, cât şi pe întrebările despre naşterea şi creştinizarea acestei lumi. Sadoveanu răspunde acestei idei cu o expediţie în mit, în poezie, într-o mirifică lume de basm oriental. Banala şi hazlia expediţie a profesorului Stamatin se transformă într-o splendidă lecţie de mitologie românească. Polemica cu istoria, cu aspiraţiile ei, cu înfrângerile şi succesele ei, cu impersonalitatea ei, devine un adevărat poem despre începuturi. Romanul caravanei are un singur povestitor. El nu pare a fi profesorul geolog care deţine secretul istoriei, al neobişnuitului tărâm al magului, ci mai degrabă Mihail Sadoveanu, deoarece când el se confundă cu conştiinţa istoriei încetează să mai fie cel cunoscut până atunci. Imposibilitatea despărţirii de trecut este şi imposibilitatea despărţirii de literatură, şi, ori de câte ori, Sadoveanu se reîntoarce la istorie, valorile sale narative semnalează un progres deosebit. Mântuirea cea mai dragă şi cea mai scumpă a lui Mihail Sadoveanu este viaţa istoriei ca existenţă literară şi mitologică.

Magul din ,,Creanga de aur", trăieşte, ca şi Vitoria Lipan, în munte şi ascultă de raţiunea muntelui. Sadoveanu înfăţişează noutatea unei istorii vechi nefiind vreodată prizonierul ei. Impresia este că nu ascultăm de limbajul literaturii propriu-zise, ci de acela al filosofiei ei. Nu mai suntem la porţile imaginarului, ci la cele ale înţelepciunii, ascultând de vocile unor adevăruri eterne. Poveste sau roman, ,,Creanga de aur" este o disertaţie filosofică despre faptă şi cuvânt.

Magul sadovenian se defineşte prin spiritualitate, scopul său fiind adâncirea universului, cultivarea şi orientarea spre bine şi frumos a valenţelor umane. Omul stă în centrul atenţiei. Există o bucurie a studierii omului, a găsirii corespondenţelor lui cu universul. Dar Sadoveanu se menţine adesea în limitele unei filosofii a naturii. Magul său se mărgineşte la contemplaţia şi revelaţia pură, neutră, el nu vrea să fie novator, ci apără tradiţiile, nu acţionează ci reacţionează.

În centrul romanului ,,Creanga de aur" stă tocmai ideea unei opoziţii şi a unei victorii a unei conştiinţe colective, a poporului daco-român în faţa mişcărilor iconoclaste care făceau ravagii în

luminoasa cetate a Bizanţului, şi în faţa valurilor de popoare care începeau să pornească din cuibul asiatic al invaziilor. La întâlnirea cu supuşii săi, printre care se afla şi Kesarion Breb, Decheneu nu se arată îngrijorat de noile obiceiuri religioase care se încetăţenesc pe câmpia Istrului, ci se întreabă doar dacă acestea vor aduce mai multă fericire şi dacă ,,va spori înţelepciunea". El nu cere supunere mistică la dogmele lui, ci spor de cunoaştere şi înţelepciune, de aceea, el nu este un preot, cavaler al bigotismului, ci un filosof. Limbajul lui, de simbolistică şi recuzită metaforică religioasă, nu trebuie să estompeze revelarea ideilor sale de un păgânism substanţial, ateiste în cele din urmă, dacă se ţine seama că Dumnezeu reprezintă pentru el suprema cunoaştere şi înţelepciune.

E foarte probabil că misionarul daco-român a urmat întocmai itinerariul propus de Decheneu, dar petrecerea pentru un timp în cetatea bizantină, cunoaşterea tuturor mediilor sociale de la vârful împărătesc al piramidei, până la anonimii şi cerşetorii de la poalele sale, solicită o analiză amănunţită a detaliilor şi scriitorul îşi axează toată atenţia pe prezentarea lor, cartea sa devenind cu excepţia poemelor gnomice din prolog şi epilog, un roman realist transcris într-o limbă de basm.

Valeriu Cristea afirma: ,, <<Creanga de aur>> este o carte dificil de clasat, care poate absorbi un număr mare de determinări. Un triptic de predicate se şi alcătuieşte, dacă ne gândim că în orice caz avem de-a face cu un roman în acelaşi timp hagiografic. Picaresc şi poliţist. Hagiografic pentru că protagonistul e un ascet, care se iniţiază în Egipt. Structura unui alt personaj, pe nume Filaret din Amnia, care îşi împarte averea nevoiaşilor, ţine tot de literatura hagiografică. Picaresc, pentru că eroul este un călător şi, străbătând, de pildă, drumul dus-întors de la Bizanţ la <<sfânta mânăstire>> Sakkoudion, de pe lângă Olimp, el întâlneşte tâlhari, hangii, căpitani de corăbii, conducători de cămile, oameni de toate soiurile, buni şi răi. În sfârşit, poliţist, deoarece în acest roman, care prezintă curtea bizantină şi intrigile luptei pentru tron, personajul principal face subtile deducţii în felul unui detectiv modern."

Dar ,,Creanga de aur" nu este mai puţin un roman istoric. Mihail Sadoveanu nu are ambiţia reconstituirii minuţioase şi nici culoarea unui Flaubert, el dă numai câteva elemente, repere în civilizaţia materială şi indici ai spiritualităţii caracteristice acestui Bizanţ.

Este evocat superb Cornul de aur, ni se înfăţişează apoi palatul Vasilisei, hipodromul, gărzile imperiale alcătuite din războinici verengi. Credinţa în metempsihoză e foarte răspândită, fiind o superstiţie aproape populară. Din jocul acestor elemente se produce ampla răsuflare a Bizanţului, cetate istorică şi de basm.

Acest roman nu e însă istoric pur şi simplu, ci de revelare a unui concret-istoric învăluit în marea umbră a vremii. Naraţiunea nu execută numai o simplă întoarcere în timp, dar pătrunde în taina istoriei, luminând-o, este o feerie solemnă a începutului istoriei noastre naţionale. Spuneam mai sus că acţiunea cărţii se desfăşoară mai ales în Bizanţ. Începutul şi sfârşitul romanului se petrec însă în Dacia, locul de obârşie al protagonistului: Kesarion Breb ,,era din neamul oamenilor bălani de sub muntele Om". Când începe povestirea, ornicul timpului e întors la anul 780. Ne aflăm deci într-o perioadă istorică foarte puţin cunoscută, dar al cărei sens general se deduce stringent din configuraţia unor epoci consecutive: când românii au ieşit la lumina documentelor istoriei, ei aveau demult datini, credinţe şi folclor propriu, dovadă peremptorie a continuităţii şi creşterii lor în timp. ,,Creanga de aur" e bagheta magică, legendară, cu care Mihail Sadoveanu loveşte peretele opac al acestei epoci îndepărtate, făcându-l translucid. Întrezărim astfel un colţ de ţară într-un fragment de timp concret: suntem într-un anumit an, vedem anumiţi oameni, într-un anumit loc. Dacia secolului VIII se vede acum ca-n palmă: sus, pe crestele munţilor, mai stăruie amurgul zeilor străvechi, în vreme ce jos, la şes, acolo unde se ,,alină apele", oamenii au trecut la legea lui Hristos. Un drum taie satele în care băştinaşii au turme şi legi, urcă apoi spre munte, oprindu-se la vreo stână, acolo unde un cioban ticluieşte poate prototipul ,,Mioriţei". Şi tot ce descrie Mihail Sadoveanu: o casă, un drum, o furtună, este poetic şi straniu, pentru că o casă, un drum şi o furtună din secolul VIII dacic reprezintă cu totul altceva decât sunt ele în mod obişnuit, adică în prezent. Tulburarea pe care această carte o produce provine nu din evocarea, ci din revelarea unui trecut. De obicei, un autor de romane istorice evocă o perioadă mai mult sau mai puţin cunoscută. Prozatorul român relevă aici o epocă cunoscută doar în sensul ei general. Trecerea de la abstractul glacial al cunoaşterii noastre la

concretul viu şi poetic al povestirii sadoveniene provoacă o puternică impresie de lectură. Prin ,,Creanga de aur" Mihail Sadoveanu a dat epopeea căutării timpului pierdut la scara unui neam întreg.

,,În furnicarul Bizanţului corupt, ocupat de două mari armate, la fel de lacome, al mercenarilor şi al cerşetorilor, Kesarion Breb desface energic o albie de intangibilă puritate şi de iubire. El reprezintă virtuţile şi virtutea neamului său. Mai înalt decât toţi, privirea sa fulgeră ca o rază de soare, ,,citind cu uşurinţă inimile şi gândurile" oamenilor, a căror viclenie o dejoacă şi al căror braţ, la nevoie, îl înfrânge cu egală rapiditate. Faptele aparent miraculoase pe care le săvârşeşte sunt o dovadă de penetraţie a gândului, şi nu de magie. La sfârşitul cărţii, Kesarion Breb se întoarce pe muntele dacic pentru a sluji lui Zamolxis. Povestirea e ca o vale între două piscuri: începe şi se încheie pe creştetul auster al ,,muntelui ascuns", unde se află peştera Decheneu-lui. Cel din urmă Decheneu e Kesarion Breb: el numără ultimele clipe ale religiei lui Zamolxis, în timp ce jos, în văi, şi, mai departe, până în câmpia cea mare, un popor se constituie, pregătindu-se pentru lupte viitoare."[9]

Romanul ,,Creanga de aur" este o istorie extrasă din încâlcitele meandre ale manuscrisului lăsat de Stamatin, este şi ea, ca şi poveştile rămase de la magul de demult, o învăluire epică a ,,adevărurilor permanente", scrisă însă nu de un copil adult pentru copii mici, ci de un înţelept iniţiat pentru a le da mulţimilor ,,necunoscuturi îmblânzite", o metafizică înfăţişată într-o ,,horă de zeiţe". Naraţiunea este deci, luată ca întreg structurat, o emblemă. Este mai reală decât toate, pentru că înfăţişează ,,adevăruri permanente", nu fortuite, şi pentru că se bizuie pe autenticitatea trăirii, evident subiective, dar şi aceasta reală. Dacă ar fi căutată cheia titlului aparent misterios: de ce ,,Creanga de aur"?; aceasta numai în text poate fi descoperită. În acest context, utile ar putea fi şi informaţiile celebrei cărţi a lui Frazer, ,,The Golden Bough", în care, din cauza titlului identic, cei ce n-au citit-o cred că află răspunsul. De asemenea, de folos ar fi şi ,,Archetipal Patterns in Poetry" a lui Maud Bodkin, discipolă a lui Jung şi deci mai apropiată spiritului ,,Crengii de aur", de al cărui tipar arhetipal se preocupă într-un capitol special. Spre dezamăgirea unora, nici până astăzi nu a fost găsită emblema ,,Crengii de aur" ca atare, în inventarul nesfârşit al confreriei din care Sadoveanu făcuse parte. Dar tocmai în precizarea sensului dat de titlu, şi deci fundamentală, descoperim că emblematica sadoveniană nu e preluată, pur şi simplu, de undeva, ci e construită de el însuşi, din tradiţii ezoterice, ca şi din tradiţii folclorice româneşti şi, mai ales, din sintetizarea lor în propria sa viziune poetică, în limbajul său irepetabil.

Creanga de aur e emblema sentimentelor autentice, văzute ca o realitate care nu dispare odată cu desfacerea trupului; trecut prin încercarea purificatoare a focului, un asemenea sentiment e etern, atemporal şi intrinsec. Acest sentiment e cel al lui Stamatin retrăind trecutul şi invocându-l, cu toată fervoarea, pe bătrânul mag de demult, pe Kesarion Breb. E acelaşi sentiment, prezentat în numeroase ipostaze şi reîntruchipat la infinit; inoxidabil ca aurul; reînviind mereu, ca o creangă, într-un univers infinit, deşi perfect în orânduirea sa internă; intranzitiv, închizând în sine durerea jertfei şi mângâierea inalterării: creangă de aur. O asemenea creangă nu cunoaşte înflorirea. Poate fi corelată numai cu o singură floare, de dincolo de bucurii şi tristeţi, o floare fără rod, dar şi fără veştejire: ,,Floarea de gheaţă". Emblema finală a lui Kesarion urcă pentru totdeauna în peştera sacră şi ascunsă, lăsându-şi în urmă ultimele gânduri lumeşti şi privind înainte-i: ,,cu ochi înghеţaţi, ştiind că va fi cel din urmă slujitor al muntelui ascuns".

BIBLIOGRAPHY

Chevalier Jean şi Gheerbrant, Alain, *Dictionaire des symbols,* Editura Gallimard, Paris, 1974;

Cristea, Valeriu, *Epopeea timpului pierdut*, Editura Cartea Românească, Bucureşti;

Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Editura Gallimard, Paris, 1965;

Eminescu, Mihai, *Strigoii*, din vol. Poezii, BPT, Editura Minerva, Bucureşti, 1977;

Sadoveanu, Mihail, *Creanga de aur*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

[9]Cristea, Valeriu, *Epopeea timpului pierdut*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.

(SELF)-PORTRAIT TECHNIQUE IN ION NEGOIȚESCU'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS

Alexandrina Cocan
PhD Student, UMFST Târgu-Mureş

Abstract. The represantation of himself in the diaries and memories is a requirement which results from their autobiographical nature, therefore the (self)-portrait leads and focuses both in the diary "Mirrors' Hour", and the memories "Dragons' sentry" written by Ion Negoițescu. The writer manages through detail technique to outline the accurate portraits of his parents or other important people known over the years. However, the most valuable of all is his own portrait which shocks through the candor and the description in detail.
Negoițescu is a well-known figure accused of vulgarity and excoriated in the society of his time but he put down as legacy an uncensored imagine of his own person, an authentic (self)-portrait.

Keywords. Ion Negoițescu, portrait, self-portrait, diary, memories

În textele literaturii de frontieră insistența de a vorbi despre sine determină o autoconstrucție a portretului văzut ca o reprezentare a propriei persoane. Portretul literar presupune mereu o raportare la modelul care i-a servit ca imagine în reprezentarea trăsăturilor și trebuie cercetat „sub aspectul adevărului prin invocarea clauzei de fidelititate față de *modelul real*"[1] pentru că „considerat ca *imagine*, portretul literar, pune problema relațiilor sale cu modelul."[2]

Philippe Lejeune afirmă despre autobiografie că este o „povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale."[3] Așadar, în viziunea acestuia, contractul cu adevărul se manifestă ca o relație de identitate între autorul, naratorul și personajul unui text. Consimilitudinea dintre cele trei instanțe textuale este considerată de acesta punctul de plecare al autobiografiei și al textelor subiective (jurnalul, memoriile, confesiunea etc.). Convenției stabilite de Lejeune se supune și memorialistica deoarece reușește să adune trăsăturile vehiculate în cazul scrierilor autobiografice. Pornind de la identificarea legăturii dintre cele trei instanțe textuale specifice unui text narativ, scriitorul francez stabilește sintagma de pact autobiografic sau autorefențialitate.

Pactul autobiografic, consideră Lejeune, este o modalitate de a realiza o relație interpersonală, asemănătoarea relației ce se stabilește între două persoane din viața reală. Prin confesiune, cititorul crede că a pătruns dincolo de aparențe, dar simte că nu totul s-a dezvăluit, existând o aparență a aparenței, ce se concretizează sub forma libertății fiecărei instanțe textuale. Receptorul textului autobiografic parcurge un drum ce indică existența a două euri: creator și propriu. Acestea se dezvoltă într-o relație de simbioză, destul de echilibrată, mărturisirea eului creator este determinată, după Lejeune, de viața pe care eul propriu a trăit-o înainte de a scrie textul autobiografic. Cititorul observă faptul că între cele două euri, creator și propriu, există o oarecare reciprocitate rezultată din schimbul realizat între povestea vieții și povestea ce se va contura în paginile textului. Acesta, prin actul lecturii, devine părtaș la evenimentele relatate, se identifică cu personajul din text și descoperă o modalitate de a-și cerceta propria conștiință. Așadar, textele care se supun pactului autobiografic, citite, devin o formă de cunoaștere ajutând lectorul să se descopere pe sine. Experiențele istoriei unui om devin generice, se suprapun vieții și istoriei altora și devin o

[1]Silviu Angelescu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985, p. 18.
[2]*Ibidem*, p. 16
[3]Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 12.

formă de identificare a unuia cu mulţimea, pe de o parte formă de ataşament şi pe de altă parte de respingere a celuilalt. Universalitatea experienţelor împărtăşite de autor tind să producă un portret colectiv, deoarece între cititor şi autor pot fi stabilite o serie de trăsături comune.

Pentru cititor genurile biograficului dau impresia unei căutări continue a adevărului şi a sinelui. Cel care scrie caută în esenţa cuvintelor ceea ce îi este frică să rostească: adevărul despre sine însuşi. Cunoaşterea adevărului devine prin literatură, conform lui Aristotel, o cale de acces spre esenţa sinelui, spre substanţa nealterată. Aşadar, datorită introspecţiei se încheagă imaginea autobiografului, un portret intim ce presupune o încercare de evocare a propriului suflet, raportat uneori la lumea exterioară.

Demersul echilibrat şi riguros al structurării unui (auto)portret este făcut şi de Negoiţescu, care îndemnat de convingeri literare, de demonul propriu sau poate de nevoia de a se descoperi pe sine însuşi, începe să îşi scrie jurnalul încă din adolescenţă. Însemnările zilnice adunate în volumul *Ora oglinzilor* sunt fragmente ale confesiunii unui început de viaţă, document al unor evenimente sociale, politice, culturale etc. Negoiţescu vorbeşte despre sine şi despre toţi, şochează prin duritatea adevărului şi prin temele pe care alege să le abordeze în paginile jurnalului. Nevoia de a scrie jurnalul este explicată chiar de tânărul Negoiţescu într-o însemnare din 25 decembrie 1938: „Am recitit astăzi câteva pagini, în Jurnalul, din 1937 şi văd cu cât sunt mai interesante decât cele care le scriu de câtva timp, tocmai pentru că acolo mă ocup mai mult de mine, căci ăsta e şi scopul acestor pagini, să mă redea posterităţii aşa cum am fost. De aceea, ţin şi în clipa aceasta să reamintesc, n-am scris nimic până acum şi nici nu voi scrie în viitor, ceea ce n-ar corespunde întocmai realităţii. Sunt lucruri ce nu le-am scris, dar cele ce le-am însemnat sunt perfect adevărate.”[4] Dorinţa de a fi sincer este sursa scriiturii diaristice, iar verosimilitatea este un aspect pe care Negoiţescu îl va promova în jurnal şi memorii provocând emersiunea unor aspecte crude şi crunte ale personalităţii sale. Dorinţa de a se ocupa de sine este o formă prin care diaristul are intenţia de a se reconstitui într-un portret ale cărui trăsături să fie iniţial inventariate şi catalogate pentru ca mai apoi sub ochii cititorului să devină imaginea deplină a omului.

În paginile jurnalului, tânărul Negoiţescu scrie despre toate, familie, şcoală, societate, profilând lipsurile inerente ale acestora. Familia alcătuită din doi părinţi distanţi, şcoala cu lipsurile ei, elevii atent monitorizaţi şi puşi în situaţia de a deveni informatori, şi nu în ultimul rând societatea considerată restrictivă şi neputincioasă în faţa marilor schimbări – legionarismul înăbuşit în sânge, războiul şi, mai târziu, instaurarea forţată a comunismului.

Jurnalul lui Negoiţescu se caracterizează printr-o dublă funcţie, prima ar putea fi identificată cu nevoia de cunoaştere a sinelui, de etalare a personalităţii şi a caracterului. Cititorii, urmaşi ai diaristului, trebuie să fie convinşi de autenticitatea vieţii intime şi publice, deoarece interesul pentru jurnal depinde „într-o oarecare măsură de celebritatea, autoritatea celui care îl scrie, dar numai la început, ca stimul pentru lectură; numai scriitura diaristică asigură, în cele din urmă, viabilitatea jurnalului; numai ea poate da impresia că omul care se confesează are ce spune, trăieşte ceea ce scrie şi, mai ales, nu face literatură şi nu vrea să impună despre sine o imagine de preţ... .”[5] Refuzul de a face literatură este a doua funcţie ce caracterizează jurnalul. Prin urmare, verosmilitatea şi credibilitatea evenimentelor combinată cu sinceritatea eului creator ar trebui să asigure faptul că nu va fi citit ca o simplă carte, o lectură într-un salon, roman al vieţii unui individ sau al unei familii, ci va avea beneficiul de a fi considerat document al unei vieţi sau chiar un portret născut în urma unui lucid moment de autoanaliză.

Seriozitatea cu care se descrie, deşi este doar un adolescent, ne-ar putea face să credem că scrie un adult versat într-ale adevărului personal. Într-o însemnare din 16 februarie 1938, Negoiţescu se conturează ca: „scrupulos, căutând totdeauna să ating perfecţiunea, întrebuinţând mijloacele cele morale.(...) Sunt ambiţios, da, dar ambiţia mea nu e josnică, căci prin situaţia înaltă văd posibilitatea de a-mi extinde sfera intensă de muncă şi activitate, pentru binele obştesc. (...) În toate, sunt foarte pripit. Poate, unde o mare putere de muncă intelectuală o stăpânesc şi o energie

[4]Ion Negoiţescu, *Ora oglinzilor*, Editura Dacia, Cluj, 1997, p. 99.
[5] Eugen Simion, *Genurile biograficului*, Vol. II, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2008, p. 385.

nebănuită."[6] Pasajele descriptive brăzdează întreg jurnalul conturând portretul lui Negoițescu, din fiecare pagină rezultând o altă trăsătură, o altă față ascunsă a acestuia. Una din multiplele laturi ale personalității sale este cea în care el se declară mândru în relațiile sale, deoarece încă de tânăr a stat sub stigmatul homosexualității: „Relațiile mele cu Nicu sunt din ce în ce mai reci și asta fiindcă eu mi-am impus-o. Eu sunt o fire mândră, nu admit să mă ploconesc eu înaintea altuia.(...) atracția ce o simt pentru el sunt sigur că ar dispare cu timpul, încât de ce să sufăr mai târziu regretele unor umiliri zadarnice.(...) De altfel, planul ce îl am în mine știu foarte bine că trebuie să ocolesc orice slăbiciuni. Relațiile ce le vom avea de-acum înainte depind numai de el. Dacă el va accepta rolul celui mic, bine, dacă nu, eu nu-l voi accepta niciodată!"[7]

În *Ora oglinzilor*, într-o însemnare scrisă pe 21 martie 1938, Negoițescu reușește să reliefeze încă una din multiplele imagini ale portretului său: „Nu sunt ca ceilalți oameni, trebuie din nou să recunosc! Cer niște lucruri! Întâi, cel ce mi-e prieten să mă asculte în toate, altfel sufăr îngrozitor. 2) Să nu-mi pomenească de familie și de cunoscuții lui. Să-mi dea în prietenia lui totul. Și alte multele."[8] Cuvintele sale sugerează că în plan social, diaristul se declară o persoană diferită față de cei care gravitează în jurul său. Diferența descoperită reprezintă o individualizare a portretului său în raport cu cei care se declară prietenii lui și care trebuie să realizeze sacrificiul de a fi total dedicați prieteniei lor. Negoițescu își construiește oarecum o imagine de totalitarist, considerându-se figura centrală a vieții prietenilor săi pentru că dorea să fie cel în jurul căruia gravita întregul univers. Grandomania de care tindea să dea dovadă este alimentată și de inferioritatea colegilor ce îl înconjurau, el afirmă că: „Văd cu durere că în jurul meu sunt o mulțime de inculți, care totuși se cred culți. N-am întâlnit de când sunt aici în liceu, nici un băiat care să aibă o cultură mai superioară, să aibă emoții estetice atât de răscolitoare cum am eu. În raport cu toți din jur, cu mulți profesori chiar îndrăznesc să spun că am o cultură generală superioară lor, dar în raport cu adevărații intelectuali, ce mi-e dat să-i cunosc mai mult din scrierile lor, văd cât sunt de mărginit în cunoștințele mele."[9] Conform lui Eugen Simion, în jurnal poate fi identificat mitul lui Narcis, un personaj mitologic care își contemplă propria imagine, se contemplă în mod repetat pe sine, fizic și sufletește. Acest „Narcis diaristic nu este aproape niciodată singur sau, ca să rămânem în domeniul mitologiei, el este bicefal: unul privește *înăuntru*, în oglinda propriei ființe, și altul privește *în afară*, în oglinda lucrurilor ce-l înconjoară."[10]Concepția despre dualitatea lui Narcis sau a diaristului se poate aplica și în construcția autoportretului negoițescian, deoarece scriitorul se descrie raportându-se constant la ceea ce-l înconjoară, în special la persoanele care îi sunt predestinate să le întâlnească, pentru ca apoi să se întoarcă la sine.

Diaristul înregistrează, cu asiduitate, în jurnal momentele sale de adevăr, se cercetează constant pe sine pentru a atinge o oarecare stare de plenitudine. Intimitatea jurnalului ridică în jurul său un zid de apărare, o *oglindă* în care va vedea mereu adevărul, se va vedea pe sine. Simbolic, *oglindirea* sinelui în jurnal îi revelează viitorul sau fărâme ale viitorului, deoarece a scrie înseamnă a te descoperi în text. Procesul scrierii este pentru el un ritual prin care „mâna care trasează liniile să oglindească sufletul celui care le scrie"[11], Negoițescu, după cum va afirma și mai târziu în memoriile sale, va scrie completamente despre și pentru sine. Asemeni personajului feminin Athena, creat de Coelho, el va reflecta asupra fiecărui cuvânt pentru a evidenția, de fapt, ideea de bază a jurnalului intim, (idee enunțată și de Eliade) că autenticitatea și intimitatea acestei proze sunt singurele care o validează, în plus „scriitura este oglinda care rămâne, adevărata imagine a naratorului"[12], adică a diaristului.

Se observă, în jurnal, tendința de spovedanie totală sau confesiune absolută. Negoițescu preferă să nu trucheze nimic din ceea ce a trăit și scrie, dezvăluindu-și treptat personalitatea

[6]Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 32.
[7]*Ibidem*, p. 53.
[8]*Ibidem*, p. 42.
[9]*Ibidem.*
[10]Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului,* Ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 224.
[11]Paulo Coelho, *Vrăjitoare din Portobello*, Traducere de Gabriela Banu, Editura Humanitas, București, 2013, p. 85.
[12]Eugen Simion, *op. cit*., p. 226.

multiplă, cea a criticului şi a omului de mai târziu. Fragmentele din jurnalul intim atestă felul în care adolescentul se aventurează în zone interzise ale socialului şi politicului, devenind partizan al ideilor legionare, el susţinând că: „în discuţiile cu Tata ştiu să apăr cu măiestrie cauza legionară, cu atâta măiestrie că eu mă mir de unde am putere."[13] Extremismul politic pare exagerat şi neprecaut pentru tânărul licean, care, deşi punea în pericol toată familia nu renunţă la concepţiile sale.

Impulsurile de a săvârşi lucruri interzise, descoperirea orientării sexuale, toate devin o altă imagine a tânărului Negoiţescu. De-a lungul timpului, mărturisirile lui Negoiţescu vor deveni tot mai intransigente, crude şi impudice, fapt ce va evidenţia întunericul dionisiac al adolescentului. Neîncrederea părinţilor în succesul său va fi mereu un factor al declinului moral, iar tot ceea ce a scris în jurnal, marea sa operă, îl determină să se creadă un om superior, chiar cu trăsături apropiate nebuniei. Notiţele pot fi considerate obiect de studiu pentru descoperirea aspectelor patologice, diaristul fiind convins că superioritatea sa este rezultatul unei minţi bolnave şi duplicitare, crezând că este „un om straniu, o recunosc, cu dedublările mele. Eu sunt şi fantezistul cu închipuirea în nori şi criticul, realistul, care dojeneşte şi readuce pe pământ pe cel ce s-a avântat prea sus."[14] Volumul *Ora oglinzilor* se constituie ca un veritabil portret al tânărului Negoiţescu, un spaţiu al viziuni puerile, dar realiste despre sine şi despre ceilalţi. Jurnalul va fi continuat în perioada adultă, însă rămâne nepublicat, mărturie a anilor copilăriei şi adolescenţei fiind volumul de memorii *Straja dragonilor*.

Memoriile sale, scrise la maturitate, reprezintă o carte în care confesiunea este totală şi şocantă, oscilând între calmul vieţii de familie cu episoadele de criză infantilă alimentate de nepăsarea părinţilor, viaţa în cartier alături de copii, jocurile erotice comune şi nu în ultimul rând evoluţia şcolară. Presimţirea morţii, aduce convingerea că trecutul trebuie spus şi împărtăşit. Într-adevăr, memoriile scrise înainte de sfârşitul lui Negoiţescu adună adevărul pur despre copilăria şi adolescenţa sa, oricât de şocantă este mărturisirea adevărului, oricât de frumos sau urât ar fi el. Exilul este un alt factor care determină onestitatea lui Negoiţescu, deoarece bătrân şi bolnav nu crede că mai poate cauza vreun rău prin mărturisirea păcatelor.

Straja dragonilor, în lipsa introducerilor grandioase, are un punct de plecare tranşant: „Am venit pe lume în ziua de 10 august 1921, la două ore după miezul nopţii".[15] Negoiţescu detaliază contextul naşterii sale şi se arată interesat de genealogia sa. Adult, el va încerca să descopere ramificaţiile familiei sale, cea mai veche folosire a numelui întâlnind-o „într-un document din anul 1652, sub Matei Basarab"[16]. Multitudinea de informaţii despre familie şi cunoscuţi indică o înclinaţie absolută pentru stabilirea adevărului pur, relaţiile dintre adulţi sunt completate de sentimentul de atracţie sau respingere pe care au exercitat-o *personajele* lui în viaţa reală. Autenticitatea memoriilor se naşte din modul straniu în care adultul retrăieşte copilăria, are timpul necesar să invoce spiritul copilului de odinioară pentru a coroborara vechile şi noile amintiri.

Copilăria lui Negoiţescu a fost în mare măsură influenţată de părinţii lui, cărora în volumul de memorii le acordă o importanţă mai mare faţă de paginile jurnal. Portretele ambilor părinţi înstrăinaţi emoţional de copilul dificil încă din fragedă copilărie sunt punctul stabil faţă de care se va raporta mereu scriitorul. Portretul mamei este unul oscilant, fiind surprins din perspectiva dublului, persoana ei este conturată între firea comunicativă, prietenoasă, o mamă sensibilă şi devotată, iar din alt punct de vedere prinde întâietate imaginea bolnăvicioasă a mamei, o soţie tânără ce „a suferit mereu de stomac şi greţuri, era slabă şi fragilă, bunică-mea care o iubea mai mult decât pe ceilalţi copii, n-o lăsa să facă nimic din ale gospodăriei, purtând-o mereu pe la doctori, la Cluj, cocoloşind-o într-atâta, încât a stârnit pizma celorlalţi, care o considerau o mică scârbă.(...) Cât eram elev de şcoală primară, prolifica-mi mamă apela mereu la doctori şi se întorcea cu taică-meu, după «raclaj», palidă şi prăpădită."[17] Situat între dragoste filială şi ironie, tonul scriitorului concepe un veritabil portret al mamei, imaginea ei clarificându-se treptat în ochii şi

[13]Ion Negoiţescu, *op. cit.*, p. 31.
[14]Ibidem, p. 67.
[15] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2017, p. 43.
[16]*Ibidem*, p. 46.
[17]*Ibidem*, p. 98.

mintea copilului, devenind „imaginea realului (...) reprezintă consecința reflectării vieții într-o conștiință.”[18] În acest caz, conștiința este cea a copilului ce vedea toate aceste schimbări în aspectul fizic al mamei, el fiind adultul care a făcut legătura între simptome și imaginea mamei.

Tatăl, Ioan Negoițescu, avocat militar este cel care a determinat o mai mare deschidere spre cultură a tânărului elev prin multitudinea de cărți cumpărate pentru biblioteca personală. De asemenea permițând fiului său să îl însoțească la spectacole, el a dat naștere unui om cult și cu idei bine formate. În ceea ce privește creația fiului său, tatăl va avea reacții neașteptate, îl critică, considerând încercările lui literare slabe și fără valoare literară, ca mai tarziu Negoițescu să fie convins că tatăl a simțit față de el o oarecare mândrie, fapt întărit de manuscrisele unor texte literare păstrate de tatăl său.

În volumul de memorii *Straja dragonilor*, Ion Negoițescu se dovedește a fi un fin observator al omului, surprinde cu fastuozitate spiritul lui și al celor cu care a intrat în contact. (Auto)portretul memorialistului este construit pe baza unei viziuni care încorporează propria sa părere și pe a persoanelor ce au gravitat în jurul său. Într-o primă ipostază portretul este construit prin ochii părinților și a altor persoane. În multe din paginile memoriilor, Negoițescu ironizează lipsa de empatie și grijă a părinților scoși din fire de neastâmpărul general al copilului care cerea atenție. O întâmplare de care el își amintește este că odată a fost mușcat de un câine necunoscut și s-a mirat că părinții nu s-au grabit să îl supună „tratamentului antirabic: au socotit probabil că turbat din născare eram eu, deci cel vinovat, nu bietul animal.”[19] Indiferența mascată a părinților față de copilul lor tinde să fie maladivă, pentru că se menține de-a lungul copilăriei sale, având ca efect orientarea acestuia spre persoane ce vor fi dornice să îi arete afecțiunea dorită. Percepția adultului despre copilăria sa este năucitoare, sentimentele de revoltă din copilărie par să se fi transformat gradat în resemnare. Negoițescu este conștient că de mic a avut o personalitate puternică care s-a manifestat printr-un spirit neîmblânzit.

Jocurile la care participa copilul ocupă un spațiu extins în evocarea copilăriei, la Cluj spațiul era un labirint organic, aflat în apropierea casei, unde „ascunsă de buruienile înalte și viguroase care îți așterneau umbra asupra ei, se găsea acolo, crescută parcă din pământ o masă de piatră de mărimea și forma unei mese de operații – căci pentru operații fusese fără îndoială concepută, din moment ce noi copiii, în acest scop o utilizam.”[20] Ludicul participanților la joc lăsa să se întrevadă o fărâmă din curiozitățile inerente vârstei, erau incluse momente al unui joc de rol în care masa de operații devenea locul în care Irma, pacienta unor țânci ațâțați de plăcerile carnale era supusă unor *perversiuni,* vina devenind inocentă și paradisiacă.

Situându-se între gașca de cartier și viața solitară din interiorul familiei poate fi sesizată o fărâmă de instabilitate rezultată din angoasele micului Ion. Instabilitatea copilului era destul de accentuată, astfel fără niciun scrupul autoportretul din cartea memoriilor suferă o întinare satirică cauzată de încercărilor de sinucidere survenite datorită regimului autoritar al părinților și refuzului de-al lua cu ei la cumpărături sau la spectacole. Spaima existenței precare îi provoacă coșmaruri și insomnii, deoarece spune el: „seara, la culcare, îmi era teamă să adorm, ca nu cumva să mor în timpul somnului; pentru ca această conștiință să se dezvolte în gândul înfricoșător că realitatea nu există, ci e un vis din care mă pot trezi în vidul neființei.”[21]

Deși termenul de homosexual îl descoperă cu întârziere, în vara anului 1934, când citește într-un ziar despre asasinarea lui Röhm și de petrecerile lui desfrânate, atracția față de același sex apare încă din copilărie când mai mult neștiutor se juca cu sexul ordonanței tatălui său, experiență ce îi crea un sentiment de împlinire. Episoadele de homosexualitate vor continua și în adolescență când se îmbrățișa prin unghere ascunse sau la cinema cu colegii de la școală sau cu alți băieți față de care se va simți atras. Instinctele sexuale îl vor purta mereu spre persoane de același sex, totuși este remarcabilă o întâmplare ce evocă repulsia simțită în momentul în care devine obiect de atracție pentru un homosexual care încearcă să îl acosteze pe stradă, fapt ce îl îndeamnă să afirme că: „Îmi

[18]Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 19.
[19]Ion Negoițescu, *op. cit*., p. 86.
[20]*Ibidem*, p. 54.
[21]*Ibidem*, p. 101.

venea să vomez la gândul că aveam de a face cu un homosexual. Senzația de groază și dezgust m-a urmărit vreme îndelungată."[22] Întâmplarea menită să îl scârbească definitiv va produce și o oarecare satisfacție rezultată din sentimentul bovaric de a trăi într-un oraș atât de cosmopolit încât să se producă astfel de întâmplări. Viața erotică a adolescentului Negoițescu va continua cu o serie de cuceriri în rândul tinerelor fete. Starea de puber neștiutor va fi înlocuită treptat de procesul de descoperire a propriei orientări sexuale, iar impulsurile și trăirile inițiale exploatate minimal sunt înlocuite de înțelegerea propriei persoane. Multe din fragmentele descriptive apar în jurul unor momente de revelație a sinelui, Negoițescu se dezvoltă, experiența sa ia avânt și portretul său devine tot mai clar, mai complex și mai interesant.

Intelectual oscilează între mediocritate și tendințe vagi de afirmare, scria poezie pe care o dădea tatălui să o citească, deși acestuia i se părea fără valoare literară. Părinții săi văd în el un leneș isteric și oarecum cu mirare este reacția tatălui care află că a intrat primul la liceul din Aiud. Intențiile literare se concretizează într-un caiet de versuri pe care îl va trimite lu Ion Agârbiceanu. Negoițescu pare convins că acesta va fi de acord să îl vadă, însă influențele bacoviene și argheziene ale versurilor nu îl conving pe Agârbiceanu de valoarea lui. Debutul literar va avea loc în „Națiunea Română" cu poezia *Indiana*, pentru ca după un an să publice în „Tribuna" lui Agârbiceanu. Dezvoltarea îl determină să creadă că printre colegii pe care îi disprețuia pentru alura țărănească și mizeră pe care o aveau, el se considera superior, fapt întărit și de rezultatele școlare ulterioare și de interesul față de personalitățile locului. Ovidiu Hulea, descris de Negoițescu ca om pletos, cu ochii adânciți în orbite, priviri pierdute ce indicau lipsa de somn, devine îndrumătorul său în activitatea poetică, însă treptat concepțiile lui sunt cosiderate de Negoițescu prea creștine în comparație cu ideile lui evoluate. Cu Radu Stanca și Ștefan Bezdechi va lua contact spre sfârșitul studiilor liceale, când treptat elevul va fi tot mai sigur de viitorul său, nu unul de avocat, ci unul de scriitor.

Maturizarea se instaurează treptat în paginile memoriilor, când copilulului zburdalnic, iubit de mătuși, interesat de fuga de acasă și de unele idei de sinucidere, atenția îi este îndreptată spre cultură. Zbuciumul copilăriei este uitat, iar evenimentele lumii adulților devin motive de interes. Schimbarea perspectivei negoițesciene și drumul spre maturizare determină treptat o împăcare cu sine, Negoițescu fiind de părere că: „Sunt încă la început de viață. Și am dobândit ceva de care pot fi invidioși toți oamenii acestui pământ. E posibilitatea de a mă despărți în două: în piatră și sculptor. Sunt în același timp modelatorul și materia brută pe care o modelez."[23] Memorialistul clarifică că el se crează și cizelează pe sine prin puterea care sălășluiește în el, iar textul autobiografic devine un spațiu în care autoportretul va fi mereu situat central, ca formă de cunoaștere și autocunoaștere.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

COELHO, PAULO, *Vrăjitoarea din Portobello*, Traducere de Gabriela Banu, Editura Humanitas, București, 2008

NEGOIȚESCU, I., *Ora oglinzilor*, Editura Dacia, Cluj, 1997

NEGOIȚESCU, I., *Straja dragonilor*, Ediția a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2017

Dicționare

******* *Dicționar de termeni literari* (coordonator Mircea Anghelescu), Editura Garamond, București, 1995

Bibliografia critică

ANGELESCU, SILVIU, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985

[22] *Ibidem*, p.152.
[23] *Ibidem*, p. 49.

BUCIU, MARIAN VICTOR, I. *Negoiţescu. Singularitate şi (l)abilitate*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2017
IOSIFESCU, SILVIAN, *Literatura de frontieră*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969
LEJEUNE, PHILIPPE, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, Bucureşti, 2000
MANOLESCU, ION, *Literatura memorialistică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996
NICOROVICI, VASILE, *Autentismul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
SIMION, EUGEN, *Genurile biograficului*, Vol. I-II, Fundaţia Naţionala pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2008
SIMION, EUGEN, *Ficţiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului,* Ediţia a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005

THE GHOSTS OF BLACKWOOD MANOR

Alexandru-Ionuț Micu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:Horror novelist Anne Rice wrote "The Vampire Chronicles" that comprises fourteen novels. The present paper is an analysis of one of them, the 2002 Blackwood Farm. The plot follows the coming of age of Tarquin Blackwood(Quinn) from a young boy to adulthood. My aim is to notice how the ghosts in this work shape the construction of the novel on a textual level as well as along the storylines.
The historical background of the Blackwoods, a New Orleans family, is presented by twenty-two year old vampire Quinn, its youngest member. There is an emphasis on the following famous ancestors or dwellers: mad Manfred, his wife Virginia Lee and his lover Rebecca Stanford. Events of their tumultuous life occurred in the old, opulent manor as well as in the legendary Sugar Devil Swamp. Quinn is haunted throughout his childhood by "evil twin" Goblin whom the family sees as the boy's imaginary friend. Vampire Lestat and witch Merrick intervene at Quinn's request to save him from the avenging and destructive spirit. The text abunds in a rich language that appeals to the reader's senses and intimacy is created through the use of first-person point of view.
Rice continued the gothic tradition started by Horace Walpole's The Castle of Otranto in 1764. According to author and proffesor Bette Roberts, Rice always fought scholars' prejudices that gothic literature is not serious. Rice claims that supernatural characters like ghosts or vampires, enable the exploration of people's fears and anxieties, helping at accepting them as part of their normal life. Fears of the unknown and the unexpected, recurrent in Blackwood Farm, are analyzed by French author and psychiatrist Christophe André. On the other hand, a moderate thrill and a great deal of curiosity keep a horror fiction reader busy. For, it's the element of novelty in the sudden shifts of events that makes a good ghost story.
The occult manifests itself in the novel through numerous ghostly apparitions, vampires' contacts with humans and a ceremony of exorcism. Writer and psychologist Leonard George states that visions, clairvoyant dreams and telepathic dreams help at uncovering present truths as well as mysterious past events. In addition, author and professor Katherine Ramsland believes that Rice employs alternative realities and characters with extraordinary powers in order to conquer death and pain in the real world.

Keywords: passionate relationships, murder, haunted manor, vampire, fear of the supernatural.

The horror novel Blackwood Farm has vampire Tarquin Blackwood (Quinn) and brat prince of vampires Lestat as central characters. The former asks the other's assistance after his life-long double, the ghost Goblin, becomes aggressive and a menace for everyone around. Quinn tells Lestat his life events in details for a better understanding of the powerful force they are dealing with. A boy born out of wedlock to singer Patsy Blackwood, Quinn grew up in the old family domain in New Orleans. From his early days he had imaginary friend Goblin, his other half, alongside him. Grandparents Pops and Sweetheart rose Quinn, his mother, being away on tours most of the time. The cooks and maids, part of the family, always helped.

Patsy fought with Pops permanently over her inheritance. He never agreed with her lifestyle, the music she performed with her band and didn't grant her money from his Bed & Breakfast business. Quinn remembers his three year birthday when his double, Goblin, controlled his gestures and got his attention as often as possible. They saw the groups of the Lost Souls, the ghosts that wandered in the cemetery, where the boys liked to play.

Quinn found moral support in Aunt Queen since the first time she met her because she was the only one who didn't criticise him for speaking to Goblin compared to the others in the family. They assumed Goblin was a product of Quinn's imagination, the playmate he longs for. Slowly, Goblin became very strong and smarter than Quinn, managing to manipulate him at any time.

Quinn didn't like teachers both at school and at home bearing, at the same time, Goblin's negative influence on him.

The children learned everything passionately from favorite teacher Lynelle who believed in Goblin and spoke to him. The three watched "Immortal beloved" starring Gary Oldman, "Amadeus" starring Tom Hulce, "Song to remember" starring Cornel Wilde, "Tonight we sing", "The red shoes" and "The tales of Hoffman". During the six years Quinn befriended Lynelle, Goblin would pinch them or pull their hairs. After Lynelle died in a car crash, the family went to a mass on her behalf and Quinn kneeled to pray. Like Rice, he believes in Transubstantiation. Goblin, on the other hand, became stronger and defiant bearing no understanding of Lynelle's death and what it meant. To Quinn's despair, Goblin could not define himself and didn't know where Lynelle's spirit was.

Lynelle's death was followed by those of Little Ida and Sweetheart. Quinn was by his grandmother's side when she passed away, talking to her while cleaning the blood coming out of her mouth. Rice focuses on this scene. Sweetheart's death and her funeral brought about a dark fascination with death in Quinn. Then eighteen, he thought of Goblin's hugs as somewhat erotic. Quinn felt, at times, anxious and depressed due to the passing away of his loved ones. He wondered if he was gay, looking back at Patsy calling him "queer" and remembering that his wet dreams were mainly about men. He ran across an old trunk in the attick and retrieved some cameos he believed aunt Queen would cherish. The boy suspected they belonged to Rebecca Stanford. She showed herself in a vision to Quinn; the two watched Virginia Lee's funeral and then they made love. The ghost tricked Quinn into setting the manor on fire but Goblin showed himself in time to Jasmine who put it of. Goblin had tried to warn Quinn to exit the vision by refusing to follow Rebecca's ghost. After he woke up from the vision, the kitchen gang warned Quinn to get away from the ghost because she's a demon from hell and to stop looking around for answers related to past issues.

Pops made sure to Quinn that he believed him it was the ghost who twisted his senses into leaving the candle burning on the windowsill under the curtains. Pops also warned Quinn thoroughly about abandonning Rebecca'a trunk and its items in the attick and told him to forget about them. But Quinn was undeterred from his quest in finding Sugar Devil Swamp. The next day he did just that. On top of the small island he found an old house made up of wisteria and to his surprise there was a mysterious dweller there. Quinn believed the top floor was a torture chamber and it was there that Rebecca had died. Hedecided to do her justice taking a huge risk and ignoring aunt Queen's pieces of advice. She told him that Irish prostitute Rebecca Stanford had been Manfred's lover after his wife Virginia Lee had died. His meannes and long periods of absence drove Rebecca insane while waiting for him at the manor. Ora Lee(Jasmine's grandmother) and husband Jerome saved the house when Rebecca tried to burn it. She also treated children William(aunt Queen's father) and Camille badly because of Manfred's ignorance of her. The two fought and in a fit of anger Manfred sent Rebecca away from the manor.

Quinn returned to the island to take photos of the torture chamber and the Roman style mausoleum. After eating and drinking beer he fell asleep and had another vision in which he embodied Rebecca who was tortured to death. He woke up to find her near him. She seduced him once again in making love to her. When Quinn woke up it was night time and he decided to spend it there. Goblin pointed to him a mysterious silhouette that dropped two bodies in the swamp and persuaded Quinn to return to the manor. The latter told his family and the ignorant sheriff of what he had seen. The next morning, the stranger from the swamp visited Quinn in his room and left him a letter in which he warned him not to trespass the old house and the Hermitage because it's been his property for centuries. As a result, the police investigated the island and looked for the dead bodies but they didn't find any. People came to visit the place after hearing the news and rumours. Pops and aunt Queen thought it was best for Quinn to enroll at a university in order to forget about the events at the manor. After a fight with Patsy in which she confessed she was HIV positive, Pops died due to a heart attack.

While in the shower Quinn is seduced by Goblin whose strength and love amazed the former. Quinn felt an attraction to both father Kevin Mayfair and Jasmine. The latter alongside

Quinn gathered Rebecca's remains and arranged a proper burrial for her. The next morning after Quinn and Jasmine make love, the mysterious tresspasser attacked Quinn for having burned his books from the island house. Goblin fought the man and saved Quinn.

While in hospital, alongside Goblin, Quinn told the panel of psychiatrists everything that had happened tohim up to the present time. During dinner at the hospital restaurant, Quinn befriended Nash, his future tutor, met Stirling Oliver from the Talamasca and fell in love with Mona Mayfair, cousin of Father Kevin and dr. Winn Mayfair. Both Stirling and Mona could see Goblin. Quinn connected immediately with his teacher Nash like he had with Lynelle. Nash, who was gay, sensed the same vibe in Quinn and thought it wise to leave, but both Quinn and aunt Queen insisted he stayed because there was no danger of any romantic involvement. Quinn joined Mona in an after-noon frenzy when they made love, drove around the French Quarter, while Quinn was deciding for Mona to move in with him. During the reading of Pops' will, the family found out he had a nine year-old boy (Tommy) from an affair with poor but beautiful Tery Sue who lived in the woods. Although disinherited, Patsy became rich like everybody else due to Pops' father's, Gravier, legal claims.

Rebecca appeared in almost all of Quinn's dreams. He told her to go back to the Light, to God, but she refused. Goblincould utter words perfectly and could perform face expressions accurately, being happy and feeling stronger when angry. He repeated continuously to Quinn that he was part of him and could feel everything he felt. Goblin tried to persuade Quinn to remain faithful to him and love nobody else. While at the hospital, his anger and defiance manifested when he threw the laptop from Quinn's arms and never appeared when Quinn called on him. Later on, Quinn is made into a vampire by hermaphrodite Petronia.

As soon as Quinn finishes telling his life story to Lestat, the latter agrees to help him escape now dangerous Goblin. The two ask for Merick's support in this respect. A witch turned vampire, Merrick carries out a ritual in order to exorcise the spirit who is in fact Quinn's brother who died at birth. The group defeats Goblin, but, unfortunately, Merrick dies.

The gothic abounds in the the setting and the characters. New Orleans is home of the Mayfair witches and numerous vampires and the Blackwood manor and Sugar Devil Swamp have dark secrets hidden carefully by generations over centuries (forbidden but passionate love affairs, heated arguments and scandals, gruesome murders). Author and proffesor Bette Roberts praises Rice's freedom of language, especially the erotic undertones and the switch of gender roles. The strong hearted women take the hard decisions and responsibilities, taking care of the exposed, delicate and confused men around them. Quinn is surrounded throughout his childhood by though, stubborn mother figures starting with aunt Queen and Little Ida. Most men in the novel are either gay or straight but lightly portrayed compared to the numerous women.

Dreams and visions prove to be the connection between people and the dead, offering the former certainty and power in their strengths. Moreover, psychologist Leonard George believes precognitive dreams tell events in the near future while clairvoyant dreams reveal hidden truths from the present. Rebecca's ghost contacts Quinn through a vision after he encounters her trunk filled with personal belongings. It is revealed, in this manner, that she was brutally murdered. Both her ghost and that of Quinn's twin brother seek vengeance for not having received the same amount of attention like the people they haunt. On the other hand, the Lost Souls who wander in the old cemetery, Quinn's playground, simply stare unknowingly at the boy. They are at awe that a different form of being walks around their area.

Fear of the supernatural is tackled when Quinn must face defiant, harsh Goblin who becomes more and more powerful. Forever connected one with the other, the ghost manipulates Quinn all through his life. Jean Paul Sartre thinks that people with no fears are not normal. Furthermore, psychiatrist Christophe André writes that if a person lets himself/herself be controlled by fear, it will amplify and, in time, turn into a phobia. Like an illness, one may have a fear of some kind like it or not. But what one can surely decide is how to react wisely when faced with fear. Quinn must, in fact, control Goblin, his wild, reckless side.

Blackwood Farm describes characters coping in desperate situations by depending on one another. In the previous vampire novels, ancient vampires Mekare and Maharet created The Great Family, a powerful matriarchal line like the one in the series *The Mayfair Witches*. Author Katherine Ramsland argues that Rice was inspired by family connection from a personal experience when she searched for hundreds of relatives whom she invited at her house to meet.

Rice's novels are a blend of history, the paranormal and the bildungsroman. With each work she attempts to create a good story, to involve the reader as much as possible but also to tackle present-day issues like genocide or terrorism.Rice places her vampires in a world they don't belong: the real, contemporary one. They are outcasts, abandoned by God or any source of hope, full of suffering and despair. As a result, these creatures ask to be understood and accepted, offering love and sympathy to people everywhere.

BIBLIOGRAPHY

André, Christophe, *Psihologia Fricii. Temeri, Angoase și Fobii*, București, 2019.
Ramsland, Katherine, *The Anne Rice Reader*, Ballantine Books, New York, 1997.
Ramsland, Katherine, *The Vampire Companion: The Official Guide to Anne Rice's The Vampire Chronicles*, Ballantine Books, New York, 1995.
Rice, Anne, *Blackwood Farm*, Ballantine Books, New York, 2003.

VASILE LOVINESCU – PROMOTER OF SPIRITUAL TRADITIONALISM

Elena Alina Negru
PhD, Bacău

Abstract:We propose to demonstrate the close relationship between Lovinescu's hermeneutic program and his main product - a work which is nothing but the reflection of his own vision of the writer's life, one oriented towards the traditionalist doctrine, with its prevailing theories that directs his steps. And as the basic law of spiritual traditionalism is the analogy between macro and microcosm, then this will penetrate so well Lovinescu's cognitive system that all his scientific businesses proclaim it as referral system. At its end, we are offered a meaningful and thorough explanation of existential data, that the operator of such a process becomes undoubtedly a hermeneutist of ontologies, concerned with revealing the meanings of the Primordial Tradition. But making a hermeneutical of primordial ontologies, Vasile Lovinescu is more acutely aware of the irreparable rupture of the individual from spirituality, so that the tone of his speech is a lamento, developing nostalgic growths after a wasted time. On the stylistic level, all this attitude is translated by an elegiac book, from which notes of melancholy present in all his workemerge.
And, as the latter is the direct expression of his way of thinking and to tackle the existential, it appears that Vasile Lovinescu is an unrecoverable melancholic, and that accepting this fact weighs in achieving his organizational typology, with which we can correctly understand his creation.

Keywords:hermeneutic, traditionalist doctrine, Primordial Tradition, esoteric, primordial ontologies

Continuator al itinerarului guénonian, cu toate implicaţiile aferente, inclusiv cele teoretice, prin care mentorului său spiritual i-a fost atribuită calitatea de fondator al Şcolii Tradiţionaliste, Vasile Lovinescu îi adoptă programul estetic, doctrina ezoterică şi principiile tradiţionaliste. În felul acesta, devine el însuşi un reprezentant al ştiinţelor tradiţionale, ba mai mult, chiar întemeietorul acestora în spaţiul carpato-danubiano-pontic. Pentru a-i înţelege mai bine poziţia, este nevoie de o actualizare a celor două categorii de cercetători, pe care orice fenomen epistemologic le impune: raţionaliştii, pe de o parte, şi tradiţionaliştii spirituali, pe de alta, adică cei care folosesc scheme empirice pentru orice fenomen al lumii materiale sau ideale. Îl încadrăm pe Vasile Lovinescu în ultima categorie şi, pornind de la premisa că este un adept al ştiinţelor ezoterice, vom încerca să aflăm din ce se compun metodele folosite şi cum pot fi descifrate rezultatele la care ajunge. Obţinem astfel portretul unui individ atras de latura mistică a realităţii, pe care încearcă să o exploreze, utilizând o modalitate de cercetare nouă pentru vremea respectivă, şi anume interpretarea prin grilă simbolică. Orice element constitutiv al lumii în care trăim ascunde, în subsidiarul său, o serie întreagă de date metafizice, ale căror înţelesuri conduc la formarea unor teorii ontologice, mai mult sau mai puţin acceptate.

Etalându-şi virtuţile de tălmaci spiritual, Vasile Lovinescu se declară nu doar un căutător al fenomenelor mistice, ci şi un admirator al lor, atâta timp cât, prin ele, ajunge la explicaţii care îi întregesc concepţia despre lume. Una care are fundament tradiţionalist, dacă prin tradiţionalism luăm în considerare fuselajul său spiritual, care generează indicii ezoterice despre aspecte aparent fireşti ale existenţei de zi cu zi. Detaliindu-le, Vasile Lovinescu invocă atât de mult importanţa simbolurilor în descifrarea rosturilor existenţiale, încât nu numai că putem vorbi de o metodă unică de lucru, cea simbologică, dar valorifică şi o nouă disciplină de studiu: simbologia.

Considerată şi o ştiinţă a semnelor, simbologia trădează preocuparea interdisciplinară a cercetătorului, care vede, în orice vector mundan, o proiecţie a unui aspect metafizic, ce permite mai multe interpretări. În ceea ce-l priveşte, el încearcă să o găsească pe cea axiomatică, astfel că, explicând-o, ea se va transforma într-un apanaj euristic al noii discipline de studiu. Ceea ce teoretic echivalează cu concluzia că, deşi trăim într-o lume a semnelor, totuşi fiecare semn beneficiază de

propria interpretare, orice surplus semantic ducând la o îngreunare explicativă, precum şi la aparţia unor teorii reziduale, care pun în dificultate manifestările adevărului. Or, revelarea acestuia din urmă, eventual în calitatea lui de adevăr ultim, adică absolut, a reprezentat, pentru Vasile Lovinescu, obiectivul esenţial al demersului său.

În cazul de faţă, raportându-ne la simbol, vom vedea în acesta modalitatea optimă de transfer în dimensiunea unei existenţe autarhice, în care totalitatea înţelesurilor fenomenologice proclamă adevărul absolut. Pe cât de riscantă, pe atât de evanescentă, din punct de vedere euristic, această teorie îl ajută pe Vasile Lovinescu să-şi construiască un crez care îi coordonează investigaţiile.

Astfel, ajunge la concluzii pe cât de pertinente, pe atât de utopice, potrivit cărora lumea noastră beneficiază de o structură dual, în care, întotdeauna, planul pragmatic, concret este o reflecţie a celui ideatic, simbolic. Reiese că oricărui factor constituent din planul imund îi corespunde o reţea de simboluri, care îi pune în evidenţă adevărata funcţionalitate. Aşa pot fi explicate, de exemplu, interpretările alegorice cu care savantul întregeşte geografia sacră a Daciei şi din care aflăm că pământul nu este decât o oglindă a cerului, în timp ce lanţul Carpaţilor are forma constelaţiei Dragonului, cu capul în Platoul Boemiei, corpul în Carpaţii noştri, iar coada în Balcani. Din aceeaşi configuraţie alegorică, aflăm că Polul cerului care se găseşte înlăuntrul spirei principale a corpului Dragonului proiectat pe pământ apare în platoul Transilvaniei, ceea ce explică, din punct de vedere ezoteric, formarea, în aceste ţinuturi, a unui important centru spiritual1. Deci, în punerea în practică a metodei simbologice, realitatea obiectivă este dublată de una simbolică, aşa cum stau lucrurile în exemplul de mai sus, unde geografiei reale a ţării noastre i-au fost ataşate elemente simbolice, prin care autorul Daciei hiperboreene a dorit să evidenţieze legătura dintre meleagurile sale naţionale şi calitatea lor de centrum mundi.

Ce este important de reţinut din această teorie, care, pentru definirea Tradiţiei Primordiale, apelează la metoda simbologică, se referă atât la datele exacte, stricte, cu pondere însemnată în înţelegerea unor realităţi din perspectivă istorică sau geografică, precum şi la adaptarea acestora, pentru consolidarea propriilor argumente. Se pleacă aşadar de la ipoteza că, de-a lungul întregului ciclu migraţional, în trecerea ei de la habitatul polar la actuala localizare orientală, Tradiţia Primordială, în mod obligatoriu, a avut nevoie de popasuri intermediare, iar unul dintre cele mai importante, după părerea lui Vasile Lovinescu, l-a constituit etapa dacică.

Or, chiar ştiinţa istorică a vremurilor prezente consideră că habitatul primitiv al arienilor a fost reprezentat de zona cuprinsă între Marea Baltică şi Dunărea de Jos, ceea ce, potrivit unor studii, ele însele de natură ştiinţifică, ar echivala cu următoarea situaţie: prima coborâre, cea de la nord la sud, poate fi configurată axial intersectând o linie orizontală la paralela 45, care, aşa cum se ştie, trece prin ţara noastră. Cum această paralelă se află la egală distanţă între Pol şi Ecuator, conţinând datele adevăratului ecuator al lumii, se poate deduce că Dacia a ocupat o poziţie privilegiată pe harta lumii, fiind considerată un veritabil axis mundi.

Concluzia lui Vasile Lovinescu nu este altceva decât ipoteza formulată de istoricul Nicolae Densuşianu în studiul său despre Dacia preistorică, de unde aflăm că „Dacia, această ţară miraculos dotată de la natură cu toate bunătăţile climei şi ale solului, a format, pe drumul cel mare dintre Asia şi Europa, primul pământ binecuvântat pentru descălecarea şi dezvoltarea vieţii morale şi industriale a naţiunilor migratoare”2. Tonul exacerbat laudativ al autorului continuă prin notaţii care scot în evidenţă importanţa covârşitoare a ţinutului dacic în raport cu întreg spaţiul european. Astfel, suntem informaţi cu privire la faptul că „Dacia, în istoria acestor timpuri întunecate, apare ca prima metropolă geografică, ce a fost destinată prin poziţiunea sa particulară, prin abundenţa populaţiunii şi prin diversitatea avuţiilor sale a-şi extinde, în epoca preistorică, influenţa sa etnică şi culturală, pe de o parte, spre sud, în Peninsula Balcanică şi până dincolo de Marea Egee”3.

Observăm congruenţa ideilor istoricului cu cele ale lui Vasile Lovinescu, singura diferenţă reprezentând-o maniera de expunere: primul, de pe poziţia omului de ştiinţă, pentru care contează

---

[1] Cf. Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1994, p. 11.
[2] Nicolae Densuşianu, *Dacia preistorică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, p. 42.
[3] *Ibidem*, pp. 42 – 43.

cantitatea informaţională, iar al doilea, de pe poziţia gânditorului, pentru care contează simbolismul informaţiilor. Fără această distincţie între discursurile celor doi, asemănările sunt de domeniul evidenţei, lucru care i-a determinat pe unii critici să-i reproşeze lui Lovinescu tributul prea mare plătit operei lui Nicolae Densuşianu. În afara diferenţierilor stilistice, studiile celor doi despre Dacia preistorică sau hiperboreană au aceeaşi miză: de a demonstra statutul geografic special al vechiului nostru aşezământ, situaţie care nu poate fi prezentată fără anumite exagerări şi încălcări ale adevărului ştiinţific. Însă, dintre cei doi, doar Nicolae Densuşianu a fost interesat de urmărirea adevărului ştiinţific, în timp ce Vasile Lovinescu a căutat manifestarea adevărului ultim, aşa cum se revelează el în doctrina ştiinţelor sacre. Rezultatul a fost însă acelaşi pentru amândoi: realizarea unei opere în care aspectul istoric permite o interpretare din perspectivă mitică, îmbogăţită de Vasile Lovinescu prin schema simbolică la care face apel în calitatea sa de simbolog.

Astfel, opera sa devine teren de manifestare a unor idei pe cât de îndrăzneşte, pe atât de fascinante, care, de multe ori, depăşesc premisele guénoniene, căpătând formatul unui silogism care respectă toate convenţiile obligatorii pentru funcţionarea şi accesibilitatea sa: coerenţa, coeziunea, forţa de sugestie şi persuasiunea. În acelaşi registru, într-un studiu ca Monarhul ascuns, autorul acordă o importanţă aparent prea mare unui personaj episodic din istoria naţională ca Ciubăr-vodă. În realitate, este vorba de intuiţia scriitorului că această figură legendară are legătură cu păstrarea şi transmiterea Tradiţiei Primordiale, despre care şi-a propus să vorbească, relaţionând-o, în termeni guénonişti, cu tradiţia occidentală a Graalului, văzută ea însăşi ca parte integrantă a celei dintâi. Or, Vasile Lovinescu îşi propune să o teoretizeze şi, mai ales, să-şi însoţească excursul argumentativ cu exemple, care să confirme validitatea punctelor sale de vedere.

Ceea ce ar trebui reţinut este că toate converg spre ideea că Dacia a reprezentat cel mai important centru spiritual al întregii umanităţi, iar promovarea acestei teze îl proclamă pe autorul său într-un propovăduitor al istoriei spirituale, jucând în cultura noastră rolul pe care René Guénon l-a jucat în cultura lumii. Astfel, aşa cum cel din urmă a încercat o reabilitare a Tradiţiei Primordiale, uzând de informaţii ce proveneau din istoria şi geografia mitică, pentru a sublinia caracterul sacru al acestora, tot astfel discipolul său român, după modelul din epocă al lui Nicolae Densuşianu, şi-a propus o înnobilare cu sensuri sacre ale unor aspecte, a căror explicitare include recursul la mit şi simbol.

Se impune aşadar observaţia că Vasile Lovinescu, în ipostaza sa de exponent al ştiinţelor spirituale, a ales domeniul istoriei şi al geografiei, pentru a se putea preocupa de componentele sacre ale acestor discipline, ca asamblându-le în scheme demonstrative cu pretenţii euristice, să ne transmită date din Tradiţia Primordială: „Doctrina ciclurilor, unanim prezentă în toate tradiţiile învaţă, contrar tuturor teoriilor astăzi acceptate, că depănarea unui ciclu uman se propagă nu progresiv, ci descendent, nu de la cantitate la calitate, ci invers”4, în timp ce despre marile tradiţii ale ciclului aflăm că „semanifestă în mod necesar în momentele providenţiale ale lui. Ultima tradiţie a ciclului este tradiţia arabă, în plină desfăşurare a Vârstei întunecate; de aceea arabii sunt negri”[5] şi tot din aceeaşi cauză, după părerea lui Lovinescu, „abundenta întrebuinţare a cuvântului «negru», cu privire la ţara noastră, mergând până la a fi desemnată ca «ţară a negrilor», pentru că negrul este centrul crucii şi România se află la centrul crucii geografice”[6], iar printre exemple se numără toponimele Marea Neagră, Crişul Negru şi onomastica lui Negru Vodă, el însuşi văzut ca imagine spirituală a regelui lumii, după simbolistica lui Guénon.

Prin toate aceste argumentaţii cu substrat alegoric, autorul dă curs unui silogism sprijinit pe simboluri, la care face mereu apel, pentru eficientizarea teoriilor. Rezultatul îl constituie punctele de vedere insolite, care îl transformă pe emitentul lor într-un deschizător de drumuri pe traseul unei gândiri inovatoare, prin care sunt propuse nu doar noi viziuni, ci şi noi discipline de studiu, cum ar fi tradiţionalismul spiritual, simbologia, istoria mitică şi geografia spirituală. Mânuindu-le cu talentului eruditului care ştie dinainte în ce măsură toate aceste ştiinţe îi servesc scopului cognitiv, Vasile Lovinescu le reuneşte într-un demers transdisciplinar, al cărui obiectiv principal vizează

---

[4] Vasile Lovinescu, *Creangă şi creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 60.
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem,* p. 129.

asimilarea Tradiţiei Primordiale. De aici, importanţa sa pentru cultura română, căreia i-a furnizat material pentru domenii ştiinţifice de care puţini au cutezat a se apropia. Cât priveşte cercetarea de faţă, aceasta nu-şi propune o prezentare caleidoscopică a activităţii culturale a lui Vasile Lovinescu, lucru cerut mai mult ca sigur de o monografie, ci urmăreşte calităţile lui de hermeneut literar, pentru care cunoaşterea Tradiţiei Primordiale contează în măsura în care îi modelează gândirea şi totodată posibilităţile de interpretare a creaţiilor literare unde apar dovezi mai mult sau mai puţin certe ale acesteia.

Însă, fără a cunoaşte cum au luat naştere şi, mai ales, ce anume a condiţionat formularea şi operaţionalitatea teoriilor lovinesciene cu privire la Marea Tradiţie Primordială, putem considera interesul hermeneutului pentru literatură ca o încercare de inovare a registrului exegetic, prin experimentarea unor puncte de vedere pe cât de atrăgătoare, pe atât de contradictorii. Ceea ce ar conduce la o concluzie greşită cu privire la intenţiile lui Vasile Lovinescu, prin care ar trebui să iasă la suprafaţă atitudinea sa influenţată de tradiţionalismul spiritual, mai mult decât dorinţa epatării printr-o viziune revoluţionară. Or, nu este cazul, el optând pentru o stare ascetică, iar nu pentru dorinţa emfatică de dezvăluire a unor perspective incitante. Meditaţia, gândirea contemplativă, izolarea autoimpusă, sunt tot atâtea căi de recuperare a Tradiţiei Primordiale, ţinând cont că registrul specific al acesteia incumbă note elegiace, compatibile cu starea sufletească a scriitorului. Una care coagulează posibilităţile de înţelegere a sensurilor metafizice, conţinute de aspectele existenţiale primordiale.

De aceea, lectura unui text sacru sau tradiţional echivalează, din perspectiva lui Vasile Lovinescu, unei meditaţii, care „ne poate da un sentiment de obscuritate”[7], însă tot el ne oferă şi remediul pentru o asemenea situaţie: „Putem să-l lămurim prin mijlocul clasic al meditaţiei până la punctul unde obscuritatea devine mister”[8], după care grija sa rămâne să lămurească valenţele misterului, prin folosirea teoriilor despre acesta, realizate fie de el însuşi, fie de cei pe care şi-a ales ca modele. Revelarea misterelor în raport cu descifrarea conţinutului spiritual al Tradiţiei Primordiale îl reclamă pe autorul lor într-un iniţiator al acesteia, respectiv părintele tradiţionalismului spiritual, cu principala miză de decriptare a înţelesurilor pe care le degajă. Ajungând să programeze o doctrină estetică reprezentativă, Vasile Lovinescu a contribuit, de fapt, la dezvoltarea unor ştiinţe ezoterice, pe care a încercat să le expliciteze nu doar din perspectivă teoretică, ci şi practică. Pentru ultima variantă, vom considera ilustrative scrierile sale cu caracter exegetic, a căror interpretare i-a făcut pe mulţi să-l considere un critic literar cu o metodă inedită, când, în realitate, a fost vorba doar de o argumentare, pe baza suportului literar, a punctelor sale de vedere atribuite tradiţionalismului ezoteric.

Astfel, dacă prin Tradiţie Primordială înţelegem vastul rezervor al tuturor doctrinelor ezoterice, spre care oameni de cultură din diferite regiuni geografice şi-au îndreptat atenţia, atunci funcţiile acesteia nu pot fi stabilite în afara corelării lor la un context socio-cultural şi chiar spiritual, în deplină concordanţă cu posibilităţile de receptare ale celor pasionaţi de subiect. Este adevărat că, în felul acesta, se ivesc mai multe variante de asimilare a aceleiaşi realităţi, precum la fel de adevărat este şi că acestea sunt reduse la un singur numitor comun, prin faptul că imanentizează o reţea constantă de simboluri operaţionale. Unele dintre acestea provin din epoca precreştină, cu precizarea că semnificaţiile lor, înnoite de-a lungul timpului, se reifică astăzi, prin intermediul religiilor existente, într-o pluralitate de sensuri, reductibilă la o idee unitară doar pentru iniţiaţi. Ei sunt cei care consideră că, dincolo de miturile şi legendele în care aspectele religioase s-au diseminat, de-a lungul istoriei lor, pe întreaga suprafaţă a Pământului, există o reţea comună a resorturilor metafizice, care, în mod obligatoriu, trebuie să învingă barierele spaţio-temporale, pentru a perpetua acelaşi set de învăţături, cu caracter sacru.

În ceea ce-l priveşte pe Vasile Lovinescu, el a fost încredinţat de existenţa unui nucleu ezoteric universal, alcătuit din esenţele doctrinei religioase, aşa cum s-a manifestat aceasta pe filiera creştinităţii. Vizibil atras de caracterul mistic al celei din urmă, savantul a căutat el însuşi iniţierea spirituală, iar paşii traseului astfel urmat au lăsat urme concrete în scrierile sale, care, din această

[7] Vasile Lovinescu, *Jurnal alchimic*, Editura Institutul European, Iaşi, 1994, p. 171.
[8] *Ibidem.*

cauză, au primit calificativul de ezoterice. De aceea, desluşirea lor, dincolo de o iniţiere prealabilă a lectorului, este aproape imposibilă. Aşa că este important să ştim dinainte în ce măsura funcţiile Tradiţiei Primordiale i-au influenţat gândirea şi percepţia despre lume, pentru a putea ajunge la definirea vocaţiei de hermeneut a lui Vasile Lovinescu. Aceasta din urmă îl va direcţiona pe traseul literaturii, cel prin prisma căruia vom încerca şi noi să-i surprindem activitatea. De altfel, debutul său editorial, realizat în anul 1981, a fost legat de domeniul literaturii, prin realizarea unui proiect hermeneutic, sugestiv intitulat *Al patrulea hagialâc. O exegeză nocturnă a* ***Crailor de Curtea-Veche***. Pentru cei dintre contemporanii săi care au aflat de Vasile Lovinescu doar prin intermediul acestui studiu, a fost la îndemână să-l încadreze în categoria criticilor literari, crezând că interpretarea amănunţită şi cu mijloace insolite de lucru a reprezentat un obiectiv de sine stătător al hermeneutului. În realitatea, *exegeza nocturnă* a romanului matein constituie terenul fertil de punere în practică a cunoştinţelor sale din simbologie, pe care le-a expus din perspectiva Marii Tradiţii Primordiale.

În încheierea capitolului, vom opta pentru următoarea explicaţie a Tradiţiei Primordiale: este element promotor al întregului raţionament lovinescian, generator al unei hermeneutici proprii, prin care îşi individualizează strategiile de lucru, ce pun în lumină rolul simbolului într-un demers cognitiv, el însuşi cale de recuperare a datelor metafizice. Pentru aceasta, Vasile Lovinescu şi-a orientat întregul efort spre identificarea unei noi tehnici de evoluţie spirituală. Asemenea lui René Guénon, a considerat Tradiţia Populară o modalitate conştient criptată de transmitere şi de perpetuare a adevărurilor sacre. „Atunci când o formă tradiţională este pe punctul de a se stinge, ultimii săi reprezentanţi pot foarte bine să încredinţeze, în mod voit, acestor membri colectivi ceea ce altfel s-ar pierde fără întoarcere”[9]. Poate că o asemenea ipostază a întruchipat şi Vasile Lovinescu, jucând rolul de *ultim mohican* al culturii noastre spirituale, în încercarea de salvgardare a adevărurile sacre, iniţiatice ale Tradiţiei Primordiale. Gestul propriu-zis de identificare şi de decodificare a acestora l-a poziţionat în vecinătatea literaturii, principala pârghie de explorare a folclorului, văzut, la rândul său, ca depozitar al Tradiţiei Primordiale.

BIBLIOGRAPHY

Curşeu, Ioan, *Magie şi vrăjitorie în cultura română*, Bucureşti, Editura Polirom, 2013;
Densuşianu, Nicolae, *Dacia preistorică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986;
Guénon, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, trad. Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997;
Lovinescu, Vasile, *Creangă şi creanga de aur*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989;
Lovinescu, Vasile, *Jurnal alchimic*, Editura Institutul European, Iaşi, 1994;
Verescu, Ahile Z., *Discipoli guénonieni din România*, Bucureşti, Editura Civitas, 2012.

[9] René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, trad. Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 33.

SEXUALITÉ ET BEAUTÉ DANS LE XVIIIe SIÈCLE

Alis-Elena Marincia (Bucur)
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: In a century lead by the revolutionary spirit when everyone was searching new perspectives and opportunities to develop their mind and culture, the concept of beauty still remains one of the main subjects in literature and arts. The revealing of the body as art and temple of beauty and pleasure also gives to the Enlightenment century the power of a new era, the first stage of modernity.

Keywords: beauty, XVIIIth century sexuality, art, Enlightenment

Le terme de référence du XVIIIe siècle : le plaisir- souvent associé à une sorte de nirvana du corps et de l'âme. La libération spécifique au siècle fonctionne comme un président pour toute valeur morale et sociale. On parle dans le siècle des Lumières d'un *enchantement des sens*[1] qui ne passe pas comme un simple fait, mais il représente la tresse des cinq sens pour atteindre la sensualité absolue. Les yeux, et la vue comme sens, centre de la philosophie des Lumières, car associée dans la plupart des cas avec la pensée et l'illumination, est utilisé le plus souvent dans les démarches des amants pour connaître et découvrir le plaisir. Les jeux clarté obscurité des lieux libertins conduisent vers l'ambiance érotique, un espace intime ou le désir est le plaisir traînent et entraînent. La poétique de la pénombre qu'on retrouve dans les créations des poètes créoles du XVIIIe siècle : Parny, Léonard ou Bertin, est retrouvée et réinventée dans l'art du roman libertin, dans sa poétique et technique de la lumière.[2] Tandis que la luminosité relève la pudeur et les apparences sages de la société, la pénombre et l'obscurité sont parfaites pour impudeur et la nudité. Les boudoirs deviennent ainsi des vrais autels de l'amour et de l'art de la séduction. Cet art a comme pilier principal le corps, ses mouvements et sentiments, donc il est entièrement manifesté dans l'univers entier de l'être.

Le corps et sa morphologie devient ainsi une des préoccupations principales, des sens jusqu'aux meubles, il est le centre de référence des Lumières. A côté de la vue, le toucher est un autre sens considéré beaucoup plus relié au corps comme par son intermédiaire on saisit les formes et les textures. Le contact direct entre deux corps humains ou entre un corps humain et une chose a lieu au moyen du toucher. Cet exemple on peut le retrouver dans les créations sadiennes ou les meubles sont humanisés, en frémissant ou en permettant aux personnages de se fondre dans le décor. On pourrait parler donc d'un *libertinage des formes et des contacts*[3]. Le troisième sens qu'on amène pour compléter l'image du boudoir et de l'amour sensuel est l'odorat. Les parfums sont des astuces de séduction quand ils émanent des odeurs trop lourdes, comme par exemple le musc qui a été associé avec l'idée de libertinage. Mais, d'autre côte, on a les parfums frais qui sont associés à la pudeur, la vertu et l'innocence. En outre on a la position de Sade qui fait une distinction claire entre les parfums et les odeurs, et qui *récuse les eaux de toilette qui affadissent les corps*[4]. En définitive, les parfums sont des artifices appliqués sur les corps et qui leur offre un air différent. On assiste donc à une classification des corps prenant en compte le parfum utilisé et non pas à une perception de l'odeur corporelle naturelle. Les boudoirs, sont souvent décorés avec des meubles et des

[1] Lever, Maurice, *Anthologie érotique –le XVIIIe siècle*, Editions Robert Laffont, Paris, 2003, p.XI
[2] Delon, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Litératures, 2000, p.148
[3] Delon, Michel, *op.cit.*, p.160
[4] Ibid., pp.163-164

rideaux qui créent un espace propre aux rendrez-vues intimes, et aussi avec des fleurs dont l'odeur est sentie comme un *piège d'amour*[5]. L'odeur des fleurs donne aux amants des émotions et sensations uniques en les libérant et leur donnant des ailes pour découvrir le corps dénudé de l'autre, une hypostase moderne du couple originel, primordial. On assiste à une incarnation d'un Adam et d'une Eve chaque fois qu'un couple se découvre dans leur vie privée, une invitation à la volupté et sensualité que seule une tresse des cinq sens peut harmoniser entre deux corps pratiquement distinctes. Cette connexion homme-femme ne reste pas dans un équilibre constant tout le long du temps, ainsi on retrouve dans le siècle des Lumières le concept de l'excès manifesté dans la volupté, conduite vers la frivolité, dans les découvertes des plaisirs physiques et même dans les repas libertins. Le goût, le troisième sens profane, à côté de l'odorat et le toucher, fonctionne en même temps comme un catalyseur du plaisir, en s'inscrivant dans le champ lexical du libertin. C'est aussi l'art de la gastronomie qui assure le préambule pour la séduction, en tenant compte du *lien qui s'établit fréquemment entre la table et le lit*[6].On retrouve cette entrelace des sens, de la gastronomie et du toucher dans les œuvres de Sade qui illustrent les connexions des plaisirs buccaux et celles du corps. Les mouvements souples et lents des mains, du visage et du cou dans l'acte de manger renvoient à l'érotisme en incitant les zones érogènes du libertin. Dans leur démarche d'atteindre la plaisir suprême, les amants activent aussi l'ouïe, le sens des dieux, qui *s'épanouit avec la musique*[7], qui donne à l'érotisme une valeur plus majestueuse, en entraînant les rythmes des notes, les sentiments et les tressaillements du corps. C'est par l'intermédiaire des sens qu'on a accès à l'extérieur, qu'on connaît et qu'on explore. Ce sont toujours les sens qui nous portent vers une connaissance plus approfondie de soi-même, de ses désirs, ses aspirations, sa sexualité. D'Hippone à Thomas d'Aquin et jusqu'au présent le plaisir occupe une place importante dans l'acte sexuel. Si à la fin du Moyen Age on retrouve des pratiques sexuelles illégitimes, du concubinage et de la prostitution, les siècles suivantes, le XVIe et le XVIIe, viennent avec une autre perspective vers la sexualité : celle-ci doit se découvrir dans une ambiance conjugale, *en liaison avec la valorisation du mariage et la naissance de la famille moderne, à fondement affectif*[8]. Le XVIIe siècle est conduit par les règles de la théologie et de l'église et donc la sexualité est de plus en plus rattachée à l'idée de famille et vie conjugale. Par conséquent, l'amour physique devient un acte presque sacre. Il perd son essence de mal absolu une fois avec que e mariage devient de plus en plus sanctifié.[9] De même façon l'excès n'est plus à condamner *si l'on se garde de l'adultère*[10].

Si au XVIIe siècle la sexualité avait des fins bien déterminés (la procréation, la communion et le simple plaisir[11]) vers la fin du siècle ces fins disparaissent, les écrivains commencent à adopter un discours plus allusif pour tout ce qu'il était de l'amour physique. Alors, c'est d'ici qu'on assiste à la naissance proprement-dite du libertinage.

Le libertinage, révolution contre l'amour traditionnel imposé par la société et l'église, connaît son apogée au XVIIIe siècle, quand on assiste à une expansion de la sexualité. L'église continue à soutenir la continence pour les couples mariés pendant le Carême et l'Avent, mais ça ne signifie pas que la sexualité est abolie dans ces périodes. Par contre on assiste à un nombre significatif des relations hors –mariage et donc à une croissance des enfants bâtards abandonnés par les mères dans les hôpitaux juste après la naissance. La société abonde en prostituées qui vivaient de manière libre jusqu'à la fin du XIXe siècle quand une police des moteurs qui a été formée à Paris afin de faire des contrôles médicaux

[5] Ibid., p.161
[6] Ibid., p.166
[7] Delon, Michel, *op.cit.*, p.180
[8] Daumas Maurice, *La séxualité dans les traités sur le mariage en France, XVIe-XVIIesiècles*, Revue d'histoire moderne et contemporaine, 2004/1 (n°51-1), p.8
[9] Ibid., p.17
[10] Ibid., p.26
[11] Ibid., p.16

aux prostituées et les obliger de vivre dans des bordels.[12] Le XVIIIe siècle vient donc avec un air nouveau, plus libre, sans limites et avec la hâte de découvrir tout ce qui a été caché concernant le corps pendant des siècles. L'Etat, même s'il essaie de contrôler les citoyens, les masses en général, l'aristocratie bénéficie d'un lieu privilégié est c'est au-delà des portes fermées pour les bourgeois et les paysans que les grandes fêtes et bals prennent lieu. On parle encore d'un libertinage cachée qui avec le temps devient dévoilé au public. Cet accroissement de l'activité sexuelle conduit les habitants des villes à un mariage tardif par rapport aux siècles antérieurs, notamment les hommes, comme Shorter déduit.[13] Ainsi les hommes attendaient l'âge de 27 au mariage en tant que les femmes autour de 25. Elles se marient encore plus jeunes car, la majorité des mariages à l'époque étaient établies par l'intérêt. Elles deviennent mères et comme ça elles s'assurent une bonne positions dans la société confirmant ce que Saint Paul, le premier théoricien de la sexualité dans sa première épître à Timothée (2,14) : *Ce n'est pas Adam qui se laissa séduire, mais la femme qui, séduite se rendit coupable de transgression. Néanmoins elle sera sauvée en devenant mère*. On a encore cette domination des mâles par rapport aux femmes et leurs possibilités, les dernières étant encore coupables du péché originel. Mais ça se passait dans les villes. A la campagne tout le monde se mariaient plus tard, aussi les hommes que les femmes, car pour se marier il faudrait avoir des biens, du terrain etc. Alors vans du mariage les paysans doivent travailler presque 10 ans pour économiser et assurer un bon début pour la future famille. On pourrait considérer cette nouvelle tendance comme le début de la valorisation de la femme, que travaillait pendant la même période que l'homme avant le mariage pour stocker de l'argent et des biens. Alors, la femme et l'homme commençaient le chemin de mariage sur une position d'égalité, fait qui surviendra plus tard aussi dans les villes. Ainsi les critères du mariage ont changé à la campagne, et ce n'était pas la fortune qui dictait les choix. Les Lumières apportent une nouvelle perspective concernant le mariage : le concept de mariage d'amour prend naissance. C'est à la campagne que le concept de mariage par intérêt a été changé et révolutionné. On confirme donc, les dits de Saint Paul –dans la première épître aux Corinthiens (7,14) : *La femme ne dispose pas de son corps, mais son mari. Pareillement, le mari ne dispose pas de son corps, mais la femme.* – en confirmant l'égalité de la femme et de l'homme dans le mariage et aussi la réciprocité de ceux-ci. . François de Sales et Maurice Daumas soutiennent que tout rapport amoureux est utile pour entretenir une affection mutuelle. Et comme ça on peut avoir une autre composante de la vie de famille : les rapports sexuels comme libération des sentiments et conjonction du mari et de la femme.

Pour revenir à la question de la sexualité au XVIIIe siècle, les gens vivaient leur sexualité avec tous les sens, fait qu'on retrouve dans les créations artistiques du siècle. De la littérature jusqu'à la peinture le corps nu apparaissait comme leitmotiv.

Au contraire à l'époque antérieure quand Dieu était au centre de l'univers, les Lumières apportent à sa place l'idée et son créateur, l'homme. En n'ayant plus la possibilité d'exercer son pouvoir auprès les masses, l'église perd son importance majeure dans les références de la société et ne représente plus une valeur à respecter, tout croire et rien chercher. Tout change au pôle inverse. L'homme doute donc il pense, il pense donc il existe[14]. Il s'échappe à tout sentiment d'obéissance et soumission devant la divinité. Il devient libre et le maître de sa conscience et de son corps, adoptant comme crédo le plaisir et en faisant tout possible pour l'atteindre. Jean Starobinski soutenait que le libertinage *représente l'une des expériences possibles de la liberté ; il procède d'une insoumission de principe sans laquelle, d'autre part, le travail sérieux de la réflexion n'aurait plus se développer. Ce siècle se voulait libre pour la chasse au bonheur comme pour la conquête de la vérité. Libre-jouissance, mais aussi libre-examen. Libertins et libertaires.*[15] Dans cette découverte du corps, de la sexualité

[12]Zeldin Théodore, Histoire des passions françaises, 1. Ambition et amour, Paris, Seuil,pp.358-359
[13]Shorter Edward, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Seuil, 1977.
[14] Citation adapté de René Descartes (*Je doute donc je pense, je pense donc je suis.* -en original)
[15] Starobinski Jean, *L'invention de la liberté (1700-1789),* A.Skira, Genève, 1987, p.10

et de la plaisir, le libertinage a offert à l'humanité toutes les possibilités pour s'explorer. La sexualité était dans l'air de la *capitale de Cythère*- comme nommait Maurice Lever le Paris. Le principe d'être libertin se manifestait partout, dans les rues, dans les petites maisons, dans les bordels et même dans les institutions de culture, comme l'Opéra, par exemple, *le lupanar le plus huppé de la capitale*[16]. On a dans ce tableau culturel plusieurs images et postures de la femme qui offre son corps aux plaisirs des hommes. C'est ici qu'on trouve la femme mariée, les danseuses ou les figurantes et les bourgeoises. Maurice Lever établit ces trois catégories des femmes qui entretenaient l'atmosphère libertine dans le temple de la culture. Mais comme dans les autres arts comme la littérature ou la peinture, il faisait aussi avoir la possibilité de stimuler le corps à l'Opéra. Bien qu'on y aille pour exalter l'esprit, il faut aussi sentir la plaisir de point de vue physique. Mais la capitale de la France n'est pas la seule hôtesse de la sexualité.

Effervescence culturelle mais aussi érotique, le siècle des Lumières est le temps des plaisirs au plus haut niveau. Pavillon de chasse pendant le règne de Louis XIII, le château de Versailles change une fois avec la suprématie du roi soleil. Il transforme le château dans le centre du pouvoir mais aussi dans un centre incontestable des désirs et amours. Les cours, les appartements qui communiquaient tous représentent la scène la plus favorable pour manifester les plaisirs du roi. Voilà le début de la chute de la monarchie. La politique et l'érotique faisaient front commun dans l'un des plus grands empires du monde. Celui qui transforme presque définitivement le château est Louis XV, qui obsédé par la sexualité transforme la somptueuse cour de la royauté dans le plus grand bordel de la France illuministe. Opulence, plaisir et orgies, des idylles qui finissaient la plupart des cas avec des enfants bâtards, les pédérastes de Versailles, les hommes importants de l'Etat et le roi-même étaient plus préoccupés avec le bien-être de leurs corps que ce du pays. Et d'une part la société acceptait. Les sorties çà l'église du roi accompagné par sa reine, mais aussi par deux ou trois amantes, n'était pas une chose à dénigrer. Les femmes du temps, amantes du roi, même mariées n'étaient pas accusées par leurs maris, par contre ceux-ci étaient fiers d'avoir une femme qui serve les plaisirs du plus grand homme de l'Etat. Ce règne de débauche en pleine décadence hérité par Louis XVI n'a plus la chance de s'améliorer. Le mariage du roi avec Marie Antoinette et son tant discuté impuissance sexuelle, conduit le règne dans une disgrâce qui conduit la France vers la Révolution et le guillotinage de celui-ci. *Car si vous vivez selon la chair, vous mourez*. disait Saint Paul dans son Epître aux Romains (8 ; 13), fait qui a fonctionné comme une prophétie pour ce qui va se passer plus tard dans la cour de la France. Mais même si le dernier roi de la France avant la révolution n'était pas aussi accroché aux plaisirs corporels comme ses prédécesseurs, la cour frémisse des rumeurs concernant la liaison de Marie-Antoinette avec Monsieur de Fersen. Ainsi la vie publique des rois se privatise étant de plus en plus peuplée des gens de l'extérieur qui deviennent des vrais connaisseurs de l'intimité royale. *Au fond, malgré les différences d'époques et d'objectifs, la représentation du pouvoir est restée hantée par la monarchie. Dans la pensée et l'analyse de la politique on n'a toujours pas coupé la tête du roi*[17]. On complète cette affirmation de Michel Foucault avec le fait qu'on a gardé dans nos héritages aussi les mœurs et les inclinations des rois, parce que, à la fois, on reste tous des êtres humains avec des ancêtres de la même origine, peut-être.

Pour mieux encadrer l'esprit des Lumières il faut mentionner que les dames au service des rois n'étaient pas des simples femmes à foyer, mais des vraies mesdames, symboles de la beauté et du bien-être de l'époque. On pourrait mentionner Madame de Maintenon qui pendant sa relation avec le roi Louis XIV, a joué un rôle très important dans l'éducation des filles de la cour et a fondé l'école de Saint- Cyr où ont été éduquées à l'époque les filles qui provenaient des familles nobles mais pauvres. Bien sûr qu'on ne parle pas d'une relation passagère, mais d'une liaison constante qui a duré presque 40 ans, de 1674 jusqu'à 1715, à la

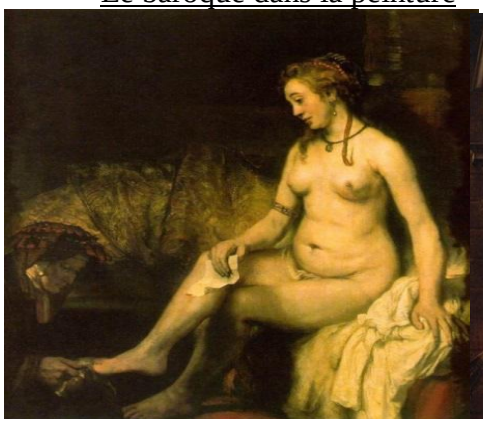
[16] Lever, Maurice, *op.cit.*, p.495
[17] Foucault Michel, *Histoire de la sexualité, Tome Ier, La volonté de savoir*, Gallimard, 1976, p.117

mort du roi. [18] Si on passe au suivant souverain de la France, Louis XV on note la célèbre Madame de Pompadour, qui, présente dans la vie personnelle du roi, dont elle est la favorite, elle est aussi l'un des modèles préférées par les peintres du temps pour l'art de la peinture.

L'art ne marche pas trop loin de ce que signifie le courant général des Lumières, alors que la sensualité et la délicatesse sont présentes partout dans la manifestation des artistes. Le corps voluptueux émane la sexualité en tant que les courbes et les formes décrites par ceci renvoient à la passion et à l'éclat des sens. *La beauté, autrement dit, n'existerait qu'en 'inspirant la volupté'.* [19] Une volupté qui, dans l'art, ne connaît pas la réalité scabreuse des scènes de débauche, mais qui garde une trace de beauté, de sublime. Denis Diderot dans son Encyclopédie concrétise un champ lexical du sublime, qui l'apporte dans le spectre de la beauté : *Selon que les rapports et l'esprit des hommes ont varié on a fait les noms joli, beau, charmant, grand, sublime, divin, voilà les nuances du beau.*[20]On est mis tête-à-tête avec une vision plus humaniste de l'art, où chaque artiste peut décider les proportions des corps qu'il peint. C'est un passage de l'influence de la religion et de la théologie dans l'art vers l'influence plus terrestre de l'homme.

Concernant les beaux-arts, le XVIIIe siècle français, est partagé en trois périodes importantes du point de l'art : le baroque, le rococo et le préromantisme. Même si on parle de trois périodes avec des caractéristiques générales différentes, sur l'aspect de l'art tous les trois ont été patronnés par une idée unique : être belle. Pendant la période baroque, l'art est orienté à nouveau vers des thèmes religieux, les peuples adoptent une pudeur spécifique à la spiritualité qui caractérise le baroque. On pourrait dire un retour aux principes du siècle antérieur. *« La beauté redevient plus 'sage', et s'accompagne d'une meilleure hygiène- avec l'éviction de plomb, mercure, zinc, arsenic, considérés comme toxiques, et un commerce du cosmétique fleurissant : le 'Paris des parfumeurs'. »*[21]

Le baroque dans la peinture



Rembrandt- Bathsheba au bain

Rubens - Portrait de Marchesa Brigida Spinola Doria

Vermeer- Diane et ses compagnes

Le courant artistique qui suit au baroque est le rococo, apparu vers le milieu du XVIIIe siècle, et qui annonce une libération de la culture classique, un *« retour de la volupté, de l'élégance, du raffinement, ce qui n'empêche pas une vie désinvolte, agréable et amoureuse de la nature. »*[22] Même si la période rococo est influencée, dans la plupart, des sujets mythiques, les idéaux de la beauté changent un peu, en réorientant l'attention vers

[18] Michel Verge-Franceschi
[19] Vigarello Georges, *Histoire de la beauté, Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Editions du Seuil, Paris, 2004, p.68
[20] Le Rond D'Alembert J. Diderot D., *Encyclopédie, Dictionnaire des sciences et des arts*, Genève, 1778-1779, art.'*Beau*'
[21] www.psychaanalyse.com,/ Mémoire pour le Diplome inter universitare de medicine morphologique et anti-age; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 50, consulté le 22 mars 2015, 19 :40
[22] www.psychaanalyse.com, Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médicine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 54, consulté le 22 mars 2015, 19 :40

« des sujets nouveaux : les servantes, les scènes de goûter, les promenades… la vie dans toute sa simplicité. »[23]

Le rococo dans la peinture :

Boucher-Madame de Pompadour Tiépolo- Jeune Femme au Perroquet Watteau- La Gamme d'Amour

A la fin des Lumières on a le troisième courant artistique, notamment le préromantisme qui annonce le passage vers le siècle suivant. Les écrivains préromantiques sont Diderot et Rousseau. *Diderot, en 1751, dans l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, rappelle les notions simples, empiriques, pouvant –être à l'origine du beau : la proportion, la perfection, l'unité, l'ordre et le rapport. […] Chaque âge a ses goûts. […] Le jugement du beau est donc bien relatif à chaque homme perçoit différemment la perception de rapports.*[24]

Après le rococo, la scène artistique est dominée par le néoclassicisme, qui marque un *retour aux formes gréco-romaines de l'Antiquité*[25]. On parle donc, dans le siècle des Lumières d'un retour aux idéals médiévaux, même si la religion n'a pas une influence si catégorique dans l'art et dans la vie sociale. Le mot-clé qui traverse et devient lait-motif des Lumières est la nature, la simplicité. *« On se maquille moins : la femme idéale de l'époque doit avoir un teint de porcelaine aussi naturel que possible et les lèvres douces. Bien que bouclés et poudrais, les cheveux adoptent un style savamment 'décoiffé'. La femme n'est plus une beauté statique engoncée dans des costumes trop étroits pour elles. »*[26] La beauté devient libre, aussi comme la femme et son style vestimentaire. Les lèvres, les yeux, les cheveux sont beaux comme tels, sans aucune ajustement artificiel. La beauté dégage liberté, simplicité, aisance. Le XVIIIe siècle devient ainsi le premier seuil que l'humanité traverse vers la modernité, le début de la liberté du corps, l'illumination de l'esprit.

BIBLIOGRAPHY

Daumas Maurice, *La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVIe-XVIIe siècles*, Revue d'histoire moderne et contemporaine, 2004/1 (n°51-1)
Delon, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, 2000
Foucault Michel, *Histoire de la sexualité, Tome Ier, La volonté de savoir*, Gallimard, 1976
Lever, Maurice, *Anthologie érotique –le XVIIIe siècle*, Editions Robert Laffont, Paris, 2003

[23] www.psychaanalyse.com, Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médicine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 54, consulté le 22 mars 2015, 19 :40
[24] www.psychaanalyse.com, Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médicine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 23, consulté le 22 mars 2015, 19 :40
[25] www.psychaanalyse.com, Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médicine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", p. 56, consulté le 22 mars 2015, 19 :40
[26] www.journaldesfemmes.com, consulté le 19 mars 2015, 18 :16

ShorterEdward, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Seuil, 1977
Starobinski Jean, *L'invention de la liberté (1700-1789)*, A.Skira, Genève, 1987
Vigarello Georges, *Histoire de la beauté, Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Editions du Seuil, Paris, 2004

Zeldin Théodore, Histoire des passions françaises, 1. Ambition et amour, Paris, Seuil
www.psychaanalyse.com,/ Mémoire pour le Diplôme inter universitaire de médicine morphologique et anti-âge; "Evolution du concept de la beauté à travers les siècles", consulté le 22 mars 2015, 19 :40

THE CULTURAL MODEL IN SORIN TITEL'S PROSE

Amalia-Maria Roşioru
PhD Student, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract:In his work, Sorin Titel had interpreted a cultural structure presented through the characters' behaviors, which are consequences of an ancestral way of thinking. In short prose, but especially in the novel "Femeie, iata fiul tau" the world of characters is being built around strong convictions, such as the sole purpose of a mom who lives only to protect her son, or the responsibility to sacrifice herself to protect the pair of twins. If other writers, such as Marin Preda, Eugen Barbu or Stefan Banulescu were also interested in representing the groups as a whole, Sorin Titel limits himself to merely observing the relationships between two individuals (mother – son, brother – brother), to demonstrate that each human lives his destiny on his own, being independent from society. To do that, the author projects his stories in either Banat, Paris or some "Tara Indepartata", to illustrate that man is the bearer of ancestral values that are passed on through myths and that, regardless of time and space, do determine his actions and decide his destiny.

Keywords: culture, myth, duality, convictions, destiny

Arhetipurile care configurează modelul cultural în proza lui Sorin Titel pot fi decupate din text numai dacă se recurge la o hermeneutică ontologică care va însemna o *restitutio* a lumii ce le-a generat. Lumea ficțională se rescrie după tipare ancestrale inexorabile în care semnul codifică și decodifică, iar monografia socială, dar și monografia psihologică sunt expresia unui cod cultural. Este nevoie de detalierea unui aparat semantico-textual pentru a înțelege ce se întâmplă realmente în spațiul de simbolizare reprezentat în ansamblu în proza de reverberație mitică. Prin sine însuși, mitul este echivoc pentru că este puntea dintre două realități, „mitul are două fețe"[1], iar cine încearcă să se împărtășească cu una dintre dimensiuni, realizează că substanța ei s-a prelins în cealaltă. Vasile Lovinescu crede că: „ mitul trebuie prins prin învăluire spiralată, iar ambiguitatea sa supralicitată printr-o ambiguitate și mai mare"[2]. Sorin Titel reușește să transfere în mit substanța epică a textelor[3] sale pentru că experiențele personajelor au caracter exemplar, iar temporalitatea este estompată prin formurări biunivoce. Intenția de mitizare a textului este clară, mai ales prin supralicitarea semnului. Transformarea realității în text, de textualizare a realului, este înțeles de teoreticieni ca o serie de operațiuni intra-logico-emoționale, prin acțiuni și retro-acții ce au loc între planul referențial și cel textual în formare. Cuvântul își devine lui însuși metaforă printr-un proces dublu de exaltare-ocultare a spațiului semantic și cel referențial, care cunosc un duct cu direcționare dublă, dus-întors în construcția textului. Acest demers a condus la identificarea în text a unui model cultural, știindu-se că princultură se înțelege o realitate mentală[4] care inaugurează spațiul factual, îl definește în funcție de norme și credințe proprii. Există o direcție de gândire care arată că suntem

[1] LOVINESCU, Vasile, *Mitul sfâșiat, eseuri de ieri și de azi*, Institutul European , Iași, 1999.
[2]Ibidem p.31.
[3] Evoluția literară a lui Sorin Titel are trei etape distincte: Perioada uceniciei literare arată un povestitor talentat , cu finețea analizei și cu două teme predilecte (a copilăriei și a adolescenței, a creației și a creatorului) în *Copacul* (povestiri) ,1963, *Reîntoarcerea posibilă* (mic roman) , 1966, *Valsuri nobile și setimentale* (schițe și povestiri) , 1967. Perioada căutărilor și a lecturilor de actualitate (Kafka, Bekett, dar și noul roman francez) îl îndreaptă spre onirism și parabolă. *Dejun pe iarbă* (roman) , 1968, *Noaptea inocenților* (nuvele) ,1970, *Lunga călătorie a prizonierului* (roman) , 1971, ultimul tradus și foarte bine primit în Franța. Perioada maturității artistice denotă o schimbare a lecturilor și a preferințelor. Ea coincide cu etapa bucureșteană , distanțarea de Banat cere regăsirea spațiului cunoscut prin scris: ciclul său cuprinde patru romane: *Țara îndepărtată* , 1974, *Pasărea și umbra* , 1977, *Clipa cea repede* , 1979, *Femeie,iată Fiul Tău* , 1983 .
[4] Cu statut de concept teoretic, termenul de mentalitate este introdus de Lucien Levy-Bruhl, La mentalite primitive, 1921.

diferiţi prin cultură, dar rămânem identici prin valorile universale pe care teoriile structuraliste despre cultură le substrag din corpusul fiecărei culturi în parte. Şcoală franceză prin Lucien Fevre (1983), Georges Duby (1961), Jacques Le Goff (1970) actualizează conceptul de mentalitate colectivă, mai întâi cu referire la civilizaţia occidentului medieval. Din perspectiva acestor autori, opera de artă este investigată în calitatea sa de document istoric, înregistrând în reprezentările artistice structurile mentalităţii colective. Literatura este considerată o mărturie a discursului mental propriu unei epoci istorice şi, tocmai de aceea, se acordă atenţie structurilor mentale şi tropilor reprezentativi. Acest repertoriu este încadrat ulterior unor sisteme de gândire care desemnează modele de umanitate care îşi găsesc corespondent în arhetipuri.

Sorin Titel a transcris în opera sa un modelul cultural specific atât întregii civilizaţii umane, cât şi particular gândirii româneşti, model ce se configurează prin comportamentele personajelor. Apreciem că acest model cultural este comun întregii umanităţi pentru că se revendică din miturile fondatoare iudeo-creştine: Adam şi Eva, Cain şi Abel, Iosif şi fraţii săi sau Fecioara Maria şi Mântuitorul Hristos pe care, prin replieri semantico-stilistice, autorul le foloseşte pentru a realiza o matrice imuabilă. Atât în proza scurtă, dar mai ales în romanul *Femeie,iată fiul tău*(1983), lumea personajelor se construieşte în jurul unor convingeri foarte puternice ca: protejarea fiul de către o mama care trăieşte doar în acest scop sau obligaţia fratelui de se jertfi în apărarea dublului geamăn. Dacă alţi scriitori ca Marin Preda, Eugen Barbu sau Ştefan Bănulescu au fost interesaţi şi de reprezentarea colectivităţilor, Sorin Titel se limitează doar la urmărirea relaţiilor reduse la doi indivizi (mama-fiu, frate-frate) tocmai pentru a demonstra că omul îşi trăieşte individual destinul, iar acesta rămâne liber în raport cu societatea. Spre exemplu, Eugen Barbu care este un prozator puternic şi original se remarcă prin forţa construcţiei epice care se revendică din autenticitatea morfologiei toposului în totalitate inedit, prin impunerea unui sistem de semne autarhice, în ultimă instanţă. Cunoaşterea directă a vieţii de la periferia Bucureştiului, care constituie substratul antropologic[5] al scriiturii, se traducere în vitalism şi substanţiabilitate şi redă, în final, o monografie socială. Reprezentarea unui *modus vivendi* cu dinamica şi constantele sale aşaza textul pe noua linie a prozei adică a noului roman. În romanele lui Eugen Barbu, dar şi în proza lui Ştefan Bănulescu aceste linii ale noului roman sunt evidente. Romanele lui Barbu[6] rescriu o lume pe care ochiul naratorului o redă firesc într-o frescă vie şi tocmai în ciuda aparentei simplităţi, totul se descompune şi se recompune, iar pentru a avea o imagine totalizantă trebuie atinse trepte ale cunoaşterii pentru a decoda mesajele hermetice.

În ceea ce priveşte noul roman, se poate observa faptul că acesta se caracterizează printr-o serie de absenţe, „ reflex al atitudinii negative (de suspiciune) în faţa categoriilor pe care şi le impune proza tradiţională: analiză, acţiune, personaj, analiză psihologică[7]”. Lectura solicită foarte mult atenţia cititorului pentru că textului aproape îi lipseşte intriga şi se cere participarea activă pentru că rămân multe spaţii obscure cărora doar cititorul le mai poate da un sens fiindcă naratorul le-a abandonat. Personajele aproape nu se individualizează, sunt simple entităţi care “se dizolvă în plasma naraţiunii, voci în absenţa organelor de emisie, purtând între ele un dialog care e o subversie[8].” În noul roman se suprimă orice tip al convenţionalului până la eliminarea aproape totală a unui fir epic. Din tot ce era consacrat pentru arta romanescă, rămâne ca atitudine admisă scufundarea totală în anonimat spre a relata secvenţe de viaţă sau, aşa cum susţine criticul Gabriel Dimisianu: “spre a emite semnale-imagini pentru un scop invers decât cel urmărit de scriitorul clasic: adică în loc să afirme o personalitate, determină, dimpotrivă, un proces de depersonalizare”.

Sorin Titel a reprezentat cel mai autentic noul roman în literatura română, iar spre deosebire de abordare narativă totalizatoare din romanele lui Eugen Barbu, în universul romanesc al prozei lui Titel, atenţia naratorului se focalizează asupra indivizilor care vieţuiesc după un cod de gândire care îi izolează de societate. Acest individualism poate fi nota particulară a spiritualităţii româneşti şi cea mai plauzibilă explicaţie pentru anacronismul societăţii noastre. Spre a-şi susţine teza, autorul îşi

[5]MARINO , Adrian , *Dicţionar de idei literare* , Editura Eminescu , Bucureşti , 1973 .
[6] Groapa (1957) , Principele (1969) , Săptămâna nebunilor (1981) , Ianus (1993)
[7]DIMISIANU , Gabriel, *Nouă prozatori* , Editura Eminescu, Bucureşti , 1977 , p.136.
[8]Ibidem, p.137.

proiectează poveştile fie în Banat, fie la Paris, fie într-o aşa numită *Ţară îndepărtată* spre a ilustra că omul este purtătorul unor valori ancestrale transmise prin mituri şi că, indiferent de contextul spaţio-temporal, acestea îi determină acţiunile şi îi definesc destinul. Omul lui Sorin Titel nu are o zeitate căreia să i se închine, el îşi găseşte un alt om pe care să-l slujească cu devoţiune. Mama îşi slujeşte fiul, iar fiul moare pentru a-l salva pe dublul său, jertă ce capătă sensuri mistice. Eroii nu sunt goliţi de sentimentul sacru, dar aceştia nu trăiesc în orizontul lui şi nici nu caută un sprijin în lupta lor cu visele, spre exemplu, ei vor să primească semne, dar nu-şi pun întrebarea cine le revelează. Sorin Titel a început construcţia unui univers romanesc scris pe această dominantă de întemeiere a lumii cu povestiri şi schiţe care erau colaje din existent proiectate în maniera neorealismului cinematografic(volumele *Copacul*, *Valsuri nobile şi sentimentale*) şi a continuat în acest stil. Romanul *Reîntoarcerea posibilă* valorifică secvenţe neorealiste în organizări epice mai complicate al căror ţel era să obţină impresia de comcomitenţă sau de simultaneitate. *Dejunul pe iarbă* e o scriere în formula noului roman de la care preia atitudinea depersonalizantă şi modul de a surprinde firul vieţii. *Lunga călătorie a prizonierului* apelează la reprezentări simbolice, fiind o parabola în stil kafkian. Proza *Ţară îndepărtată* aduce o intensificare a perceperii concretului. Fervoarea căutărilor în planul expresiei, perpetua agitaţie şi preocupare de a schimba perspectiva epică sunt considerate excesive de mulţi exegeţi (Gabriel Dimisianu). La Sorin Titel este evidentă ideea că dacă în proza „veche" s-a înfăţişat mai ales succesiunea, a venit timpul să se pună în lumină celălalt raport: de concomitenţă şi, în aceeaşi secundă, au loc o infinitate de întâmplări ce vor fi redate în lumea textului. Desfăşurarea epică este mai greu de urmărit, iar cititorul obişnuit să se lase îndrumat de narator constată că e solicitat să participe activ la prospectarea unor spaţii, să deducă el însuşi care e sensul unor discontinuităţi. "Unghiul naratorului nu e unul singur, cum nu e nici timpul naraţiunii, după cum nici registrele(al realităţii imediate, al visului, al imaginarului, al poeticului ş.a.m.d.), ritmurile şi direcţia înaintării sunt şi ele neuniforme şi, de multe ori, în contrasens, sporind senzaţia de neorganicitate. Un enunţ dă impuls faptelor spre un anume reper, avem impresia că lucrurile s-au pornit într-acolo şi, dintr-odată, ne vedem reîntorşi la punctul de plecare sau undeva mult în urmă, apoi din nou, prin îndrăzneţe rotiri, o nouă avansare, alternări de mişcări lente şi repezi, de plonjări la un punct fix ori de înaintări pe o rază largă, totul spre a da sentimentul urnirii tuturor mecanismelor vieţii"[9]. Pe linia noului roman este scrisă şi cartea *Femeie, iată fiul tău* ce se deschide cu o proiectare în vis pe care Sofia, personaj central şi cu rol de pivot în ţesătura epică, o aşteaptă spre a i se lămuri misterul legat de fiul ei cel mai mic. Este interesant cum autorul rămâne în spaţiul casnic al Sofiei şi, dacă aceasta nu e imteresată de relaţiile sociale şi nici măcar de relaţiile cu fiii ei mai mari, nici autorul/naratorul nu le acordă atenţie. Lumea Sofiei şi implicit universul romanesc se vor defini în jurul convingerilor eroinei, personaj care se va reflecta într-o multitudine de oglinzi, iar de fiecare dată imaginea va avea o constantă: Eroina este mama lui Marcu, despre care Marcu şi din ce timp şi spaţiu rămân nesemnificative. Sofia mărturiseşte că legătura cu ceilalţi fii a dispărut total odată ce ei s-au aşezat la casele lor, dar pentru cel din urmă născut al ei păstrează în continuare o dramatică legătură de sânge trainică şi dureroasă. Visul este acum singura modalitate prin care poate hrăni această legătură, numai că visul este unul funest-premonitoriu şi asta o terifiază. De altfel, visul fiind "metoda" cea mai normală şi mai universală de adormire a raţiunii, oniricul constituie un domeniu al fantasticului[10]. Azi, când se cunosc atât de

[9]DIMISIANU ,Gabriel , op. cit .

[10]Fantasticul (lal. med. phantasticus, gr. phantastikos) desemnează ceea ce nu există în realitate , ceea ce pare ireal, aparent, iluzoriu, lumea fantasmelor (gr. phantasmata= apariţie, viziune, imagine). Termenul cunoaşte diferite accepţii: imagine sensibilă (în psihologia scolastică), imagine mentală, construcţie a imaginaţiei creatoare (în psihologia modernă) , scenariu imaginar al unei dorinţe inconştiente (în psihanaliză), stabilizate in sfera suprarealitaţii, ficţiunii supranaturale. Sensul devine un loc comun al prozei romantice, inclusiv româneşti, la Vasile Alecsandri, de exemplu: "fantasme din alta lume", "împaratia fantasmelor".Fantasticul fiind produsul imaginatiei sau fanteziei defineşte, in egala masură, produsele celor doua facultaţi , considerate mult timp ca sinonime. Dicţionarele înregistreaza această suprapunere în filosofia scolastică, la teologii catolici, la raţionalişti, fără nici un fel de specializare estetică. Abia in estetica idealistă[10] germana incepe să se facă o disociere netă între "phantasie", simplă imaginaţie, şi "einbildungskraft", activitate (producţie) prin excelentă a spiritului , urmată de distincţia, nu mai puţin importantă, între: fantezie=lume imaginara , conţinutul imaginaţiei si fantezie =activitate creatoare care o animă (das phantasieren), aşa cum precizează

multe date despre mecanismul creaţiei, despre psihologia visului si funcţiile sale literare, nu poate să mai surprindă redescoperirea virtuţilor miraculoase ale oniricului. Ele nu sunt nici suprarealiste, nici romantice, ci pur şi simplu fantastice, în sensul cel mai traditional al cuvântului. În măsura în care visul se suprapune realitaţii, se confundă cu ea, o prefigurează sau o substituie, ne aflăm in plin regim fantastic. În acest roman, autorul/naratorul nu vrea să demonstreze nimic, nici că ne aflăm în fantastic, nici că suntem într-o dimensiune verosimilă, el urmăreşte cu insistenţă obsesia Sofiei pentru mezinul plecat departe şi doar acest aspect desenează firul epic. Iniţial, Sofia este numită "femeia bătrână" ca apoi numele său să-i definească statutul de vârstnica familiei, de purtătoarea unor valori traduse şi prin capacitatea de obiectivare şi contemplare. Romanul poate fi urmărit pe tablouri pentru că nimic nu trebuie receptat în cheie realistă, dar nici exclusiv în cheie ezoterică. Tablou care deschide romanul surprinde o imagine nocturnă prin care Sofia aleargă să prindă din urmă visul: "În celălalt pat femeia bătrână continua să doarmă, şi numai liniştit nu era, numai odihnă nu se putea numi somnul ei bântuit de tot felul de vise ciudate…Se făcea că se afla într-o casă cu uşile larg deschise şi cu încăperile goale. Trecând aşa dintr-o odaie în alta, căuta parcă pe cineva fără să ştie prea bine pe cine caută. Şi pe cine anume ar putea să caute într-o asemenea casă lăsată de pripas?!"[11] Visul Sofiei desenează un labirint, uşa care nu se deschide, apoi rătăcirea, apoi găsirea cheii de lemn şi imaginea terifiantă din spatele uşii: o femeie şterge chipul însângerat al fiului ei. Sofia priveşte mai bine şi constată că acea femeie este ea, iar fiul este Marcu: "şi iat-o pe Sofia, cea din vis, stând în pragul uşii, uitându-se la femeia din încăperea încuiată cu cheia din lemn. Iar femeia aceea nu era alta, tot ea era! Înţelegea că totul nu era decât vis şi nălucire, dar nu avea de ales, trebuia să-şi ducă visul până la capăt, alta nu era de făcut! Pe duşumelele putrede era întins un băieţandru al cărui trup era însângerat, femeia aceea cu conciul despletit îi ştergea obrazul cu un ştergar de cânepă şi plângea."[12] Această imagine redă tragedia întregii umanităţi; o mamă care îşi plânge fiul însângerat este cea mai pură, am putea spune, expresie a durerii umane, fără remediu, fără alinare. De asemenea, această imagine se suprapune pe imaginea iconografică a Fecioarei Maria care îşi plânge Fiul răstignit pe Cruce. Iconografia creştină cuprinde tragedia umanităţii, însă replica Mântuitorului adresată Mamei sale şi celui mai tânăr ucenic, Ioan, este drumul speranţei, al renaşterii. Mama este dată în grija altui fiu, de fapt acelaşi ca simbol, iar nimic nu poate opri curgerea vieţii, nici cea mai cumplită faptă a umanităţii. Titlul *Femeie, iată fiul tău* care reia îndemnul Mântuitorul din Sfânta Scriptură devine cel mai evident exerciţiu intertextual şi exprimă mesajul romanului. Umanitatea aflată în plin dezastru găseşte, prin Iubire, puterea de a duce viaţa mai departe.Romanul *Femeie iată Fiul Tău* preia elemente fantastice pentru a transpune o matrice identitară prin referire la *tema dublului* care, în actualitatea ei habsburgică e tratată aparent într-o cheie tragic-comică, iar finalul rămâne grav. De asemenea, povestirea în rame multiple, cum se întâmplă în povestirea în ramă din tabăra estivală, e pusă apoi în rama unei povestiri despre un sat rămas fără bărbaţi în Transilvania. Exegeţii au observat faulknerianismul prozei lui Titel, însă discursul depăşeşte şi această intâlnire privilegiată. În acest sens, putem remarca partea a şaptea din roman dedicată formării profesionale şi erotice a ofiţerului Ivo Filipovac, în care se face intertext cu Thomas Mann, mai ales prin manierismele repetitive care reiau iar şi iar povestea. „A fost odată un ofiţer de hovezi, Ivo Filipovac", secvenţă cu rol de refren, dar şi de laitmotiv. Sorin Titel îşi tratează personajele-marionetă cu un altfel de umor ce aminteşte de Thomas Mann, cel din *Alesul* şi *Felix Krull*. Schimbarea registrului prin poveste lui Marcu de la Paris, cu amicii lui occidentali, rescriu o pagină din Cortazar.întorcându-ne la titlu, apreciem din nou că romanul face intertext cu Noul Testament prin evocarea momentului răstignirii Mântuitorului: Fecioara Maria, transfigurată de durere, plânge la picioarele Fiului ei răstignit. Acesta, cu un ultim efort, i se adresează cu replica: *Femeie,iată Fiul Tău,* lăsând-o în grija Apostolului Ioan. Această scenă a fost sursa multor interpretări dintre care putem aminti: grija divinităţii pentru umanitatea, dar şi grija firească pentru

---

Adrian Marino, Dictionar de idei literare, Ed. Eminescu,Bucuresti, 1973. Prin introducerea unei dimensiuni filosofice ("einbildungskraft" defineste si activitatea care conciliază contradicţiile spiritului) fantezia(=fantasticul) trece inevitabil pe un plan secund, predispus deprecierii.

[11] Fragment preluat din romanul "*Femeie,iată fiul tău"*.

[12] Fragment preluat din romanul "*Femeie,iată fiul tău"*.

mama pe care acum o lasă în seama altui fiu sufletesc. De asemenea, relația dintre Marcu și cei trei frați este o rescrierea a scenei biblice dintre Iosif și frații săi care, invidioși pe fratele lor mai mic pentru că este atât de mult iubit de tatăl lor, îl vor vinde ca sclav și vor pretinde că a murit. Și Marcu din roman, asemenea lui Iosif, își iartă frații și îi prețuiește. Mitul lui Cain și Abel se reflectă în text prin actele de cruzime pe care frații mai mari le fac față de Marcu. *Mitul fratricidului* este reinterpretat în text și se regăsește în ura multiplicată a fraților mari față de cel mic pe care iubirea mamei nu-l poate apăra cu totul, sortindu-l nefericirii și singurătății (o altfel de moarte față de a biblicului Abel). Sângele apasă ca un blestem, stârnind disperare ("mereu se întreba Marcu de ce nu-l iubesc frații săi"[13]); Înțelegerea și iubirea lui Marcu vin mai târziu pentru fratele geamăn și străin, un dublu fără nicio legătură cu familia. În al doilea plan narativ care dezvoltă istoria lui Marcu Crăciunescu, fiul e unic, iar iubirea mamei rămâne pură, nealterată de sentimentul vinovăției. Citind în această cheie textul, observăm cum Sorin Titel este acum un mare intertextual cu o știință a țeserii poveștilor dintr-una într-alta, căci o dată ce povestea începe să se spună, adițiunile intertextuale sunt practic imposibil de evitat. Sorin Titel mărturisea în ultimul său interviu: *" Femeia cu pruncul, așa cum apare în vechea iconografie și în marea pictură a lumii este una din temele fundamentale ale artei. Am avut tot timpul imaginea unei mame cu pruncul și acest lucru apare și explicit în cartea mea: iubirea mamei pentru fiul nefericit,femeia neputincioasă care participă la suferințele fiului fără să-l poată ajuta. Această temă m-a tulburat adânc, o temă literară și nu religioasă, a zbuciumului matern, a suferinței umane este una fundamentală, zic eu, pentru orice scriitor.* Romanul *Femeie, iatăfiul tău* este cea mai elocventă expresie a asumării magistrale am putea spune, a tehnicilor noului roman. Încercarea de sincronizare cu noului roman a început cu povestiri și schițe, care erau decupaje de întâmplări din existența imediată, proiectate în maniera neorealismului cinematografic.[14]. Romanul *Femeie, iată Fiul Tău* circumscrie structura narativă unor teme mari ale fantasticului: *tema dublului* dar și a *eternei reîntoarceri*. Și în proza anterioară apariției romanului, universul ficțional aluneca insesizabil din planul real, estompa distanța dintre cei morți și cei vii, dintre trăire și amintire printr-o tehnică a anvelopei, o continuă mișcare a personajelor, a spațiului și a timpului. Romanul își păstrează coerența prin organizarea materialului epic în două planuri care au în centru un cuplu: mamă-fiu (Sofia și Marcu Crăciunescu; mama nenumită și Marcu pictorul). *Dublul* se regăsește și în interiorul fiecărui plan: și Marcu înaintașul și Marcu pictorul trebuie să părăsească spațiul ocrotitor, matern al casei și să plece în lume să-l găsească pe celălalt, iar unul din ei să se sacrifice pentru fericirea sau viața celui rămas. Țesătura epică complicată atrage un cititor care este hotărât să descopere sensul camuflat în poveștile cu rame multiple.

Romanele lui Sorin Titel configurează același spațiu al Banatului patriarhal de la începutul secolului nostru până la anii de după cel de-al doilea război mondial , cu deschidere către Viena imperială sau Parisul anilor 1970. Eugen Simion afirma*:" nimeni, cred, dintre prozatorii mai noi n-a sugerat ca prozatorul acesta bănățean cu trupul robust, cu favoriți falstaffieni și cu o mustață ce se revarsă lin peste obrajii rumeni, inspirând simpatie și mulțumire de viață, nimeni, zic, n-a scris mai bine ca el despre melancolia lucrurilor ce pier.* Narațiunea *Dejunul pe iarbă* (1968) care este *un prim ecou al curentului noului roman* (Gabriel Dimisianu) este scris ca urmare a unei asimilări originale a experienței europene, aplicată unui fond de inspirație specifice autorului român și aici găsim pagini cu intenție programatică*:"Mâna încetă să-l mai asculte și mișcarea de a duce ceașca de cafea la gură e imposibil de făcut. Senzația destul de ciudată, aceea de a simți prezența celorlalți, în timp ce pe el însuși începea încet, încet să se ignore: un fel de amnezie totală; întâi mâna stângă, apoi cea dreaptă; încetează să mai existe gură, ochi, picior, gât, piept, un fel de a ieși din el, când toate în afara lui continuă, năvălesc spre el, se fac prezente cu brutalitate. Nimic altceva decât niște lucrur golite de ceea ce el, existând, încerca să facă din el, de acea rezonanță interioară care le dădea logică.".*

Ieșirea din timp este un element important în construirea romanului *„Femeie,iată fiul tău*", discurs ceacoperă aproximativ 80 de ani(1880-1960); subiectul se desfășoară pe două planuri

[13] Fragment preluat din romanul *"Femeie,iată fiul tău".*
[14] Volumele *Copacul, Valsuri nobile și sentimentale*

urmărind devotamentul matern şi suferinţa fiului prin două cupluri mamă-fiu, din lumi şi timpuri diferite. De asemenea, spre a încadra opera într-un model cultural, putem citi proza lui Sorin Titel având drept cheie de lectură şi opera lui Constantin Noica,[15]*Modelul Cultural European.* Noica identifică, ca pe un principiu ordonator al religiilor lumii, dar şi al existenţei în general, raportul dintre Unu si Multiplu(sub ultimul trebuind să se înţeleagă atât diversitatea calitativă cât şi pluralitatea cantitativă). El nu înseamnă acelaşi lucru cu unificarea unui divers care făcea problema cunoaşterii. Ar putea fi, în cazul culturii, diversificarea Unului. Noica va descrie raporturile posibile între Unu si Multiplu, dorind să stabilească astfel paradigma unor culturi reale sau a celor susceptibile de a fi concepute: Unu şi Repetitia sa, Unu şi Variaţia sa, Unu în Multiplu, Unu şi Multiplu, Unu Multiplu. Fiecare dintre raporturi ar putea da schema câte unui model cultural(Unu şi Repetiţia sa caracterizează culturile primitive de tip totemic).[16] Noica observa că unele caracteristici specifice totemismului se inregistrează în chip lămurit şi mai târziu, în configuraţii de alt tip, şi chiar în alte culturi, acolo unde se înscrie, fie şi provizoriu, dogmatismul. Comunitatea devine atunci stagnantă, cum probabil era în culturile totemice , datorita Unului sau corpului Unic de idee călăuzitoare sortite repetiţiei lor. S-ar putea presupune că lumile totemice erau mai însufleţite decât cele dogmatice, în măsura în care cultul totemic era consfinţit, iar nu impus. Culturile de tip totemic, cu Unu şi Repetiţia sa, cele de tip monoteism cu Unu şi Variaţia sa, precum şi cele de tip panteist, cu Unu în Multiplu, nu pun în joc raţiunea şi nu posedă în ele cunoaşterea liberă. Raţiunea lor este dată de primatul Unului. Fără îndoială, proza lui Sorin Titel rămâne închisă într-o paradigmă definită prin aceaste relaţii, cel mai probabil pe relaţia Unu şi Repetiţia sa prin tema *dublului* şi prin mitul *eternei reîntoarceri* care devin laitmotivele întregii sale creaţii. Codul cultural s-a tradus prin intermediul relaţiilor dintre indivizi, iar aceste relaţii definesc şi convingerile personajelor.Coroborând acestă teză cu analiza critică a lui Eugen Lovinescu[17] care arată că prin conştiinţa etnică şi prin poziţia geografică, poporul român se află la hotarul a doua lumi: a răsăritului şi a apusului şi din acestă perspectivă scriitura lui Sorin Titel aparţine, poate nu în totalitate, balcanismului. Acesta a fost considerat şi o metodă de creaţie[18] care reglează sincronic mecanismul cultural şi literar românesc cu cel universal având capacitatea de a căuta în interstiţiile culturii universale.

Aşadar, mărcile de profunzime ale balcanismului precum spiritul ironic si autoironic, clivajul dintre grotesc si sublim, transcendent şi sacru precum şi o vulgarizare a limbajului sunt recognoscibile în proza lui Sorin Titel şi îmbracă scriitura într-o mantie pentru care există pericolul de a o interpreta singular, lăsând, de cele mai multe ori, în plan secund al doilea plan, cel al semnului care desenează un model cultural.

BIBLIOGRAPHY

BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti,1982.
BOOTH C.Waine, *Retorica romanului,*Editura Univers, Bucureşti, 1976.
CARACOSTEA, Dumitru, *Studii critice*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982.
GEORGE, Alexandru, *Semne şi repere*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.
DIMISIANU, Gabriel, *Lecturi libere*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.
DIMISIANU, Gabriel, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.
FRYE, Northhrop, *Anatomia Criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1976.
LOVINESCU, Vasile, *Mitul sfâşiat, eseuri de ieri şi de azi*, Institutul European, Iaşi, 1999.

[15] NOICA,Constantin, *Modelul Cultural European*, Ed. Humanitas, 1993.
[16] NOICA,Constantin, op.cit.
[17]LOVINESCU, Eugen, *Istoria civilizatiei romane moderne*, vol.I, Bucuresti, Editura Ancora, 1924.Se subliniază faptul că nu există rase pure, ci numai rase istorice; ele sunt expresia unei idealităţi comune şi nu a unui sânge nealterat. Latinitatea nu reprezintă nici ea o formulă somatică ci o conformaţie mintala; oricare ar fi fost amestecul de sânge intrat în compoziţia rasei noastre, mentalitatea Latina o configurează în chip caracteristic şi defininiv, subliniaza Lovinescu. Din cauza unor imprejurari istorice tragice, consideră criticul, care ne-au statornicit pentru multă vreme în atmosfera morală a vieţii răsăritene, nu am intrat de la început în ordinea civilizaţiei apusene.
[18] MINCU, Marin, *Critice*, II, 1971,Repere, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

LOVINESCU, Eugen, *Istoria civilizatiei romane moderne*, vol.I, Bucuresti, Editura Ancora, 1924.
MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române-cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008.
MARINO, Adrian, *Comparatism şi teoria literaturii*, Collegium, Editura Polirom, Bucureşti, 1998.
MINCU, Marin, *Critice*, II, Repere, Editura Cartea Românească, București, 1977.
MINCU, Marin, *Textualism și aurenticitate* , Editura Pontica, Constanța, 1993.
NOICA, Constantin, *Modelul Cultural European*, Editura Humanitas, 1993.
RAICU, Lucian, *Printre contemporani* , Editura Cartea românească , București, 1980.
ȘTEFĂNESCU, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000* , Editura Mașina de scris, București, 2005.
ȚEPOSU, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.
UNGUREANU, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

NARRATIVE STRUCTURES IN THE WORKS OF ANTON HOLBAN

Andreia Maria Demeter
PhD Student, University of Pitești

Abstract: *As a writer belonging to a particular type, exersising "authenticity" or, defining his prose with a term that Petru Comarnescu coined "experientialism", Anton Holban approached theoretically the genuine literature as plain recording of subjective experiences, along with Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Max Blecher, C.Fantaneru, Petru Manoliu, H.Bonciu. Developed in relation to the concept of "authenticity", the literary art that Ioana's author promotes sustains subjective experience, which is also tragic and genuine, sprung from inner feelings. A great admirer of some French authors like Proust, Gide or classical writers, Anton Holban made the attempts of the critics to include him in a certain formula very difficult, so he was accredited as descending from Rousseau, Amiel, Constant, Stendhal or even Proust, Gide, Huxley. The attempt proved to be even more difficult as Ioana's author also pleaded in favour of authenticity, experience, sincerity, remaining in the same time an adept of the constraints of classical art, paying close attention to craft, proportion and inner harmony.*
As a short-story writer, as well as a novelist, Anton Holban was among the very few interwar artists who didn't exhibit his profession agressively. "I won't rush to writing. Probably I don't have the temperament of a writer", he confessed in one of the interviews. "It's obvious I'm not a man of letters as, being given the opportunity to travel around the world or to listen to some music, I wouldn't write a single line", he added. It is so revealed that literature was a form of exorcising obsessions that couldn't have been exteriorised otherwise. In 1935 he made a paradoxical remark as a writer: "As I told you before, I don't like literature. I can't find any reason for pride in it. I'm writing because there is nothing else better to do. I regret not having enough courage to leave out in the world". Strategically doubting not only his talent, but also the purpose of literature add originality to his work.
His artistic creed can be withdrawn from some valuable texts, among which there is his Literary Will. His main concern is to distinguish and choose between dynamic novel („it focuses on things exterior to people", due to the fact that „only happenings can take place in leaps") and static novel („it urges you to remain inside people"). His main focus is related to the superiority that either epic category takes over. A mediocre reader will prefer dynamic novels, as they have the advantage of being able to fulfill his innate curiosity and a certain need for suspense. In opposition, static novels reject action and all the fascination that the events trigger lays inside people. Anton Holban illustrated the dynamic novel using „A Death Which Cannot Prove Anything" as an example, while he exemplified the static one with Ioana, arguing that, if in the first case, the narration is increasing its interest to a denouement, in the second the plot is given from the beginning and the whole construction of the novel is based on variations around the same theme. His preference for static novels can be explained by their depth, as the writer gives up "the show" and can get please only playing with details. Similarly, what is static represents an expression" of the most intimate life" and the way to self consciousness, a thorough analysis in which lucidity gains the first position. For the writer who investigates himself mercilessly, being close to reality without inventing anything is a guarantee of the true art: "When action is static, what we have is an enumeration of remarks we are not certain of completely, because they are stiff and not progressive. So this is a form of art which gives only guarantees of truth."

Keywords:Anton Holban, narrative, semi-absent, suggestion, authenticity.

În accepțiunea cea mai banală, narațiunea înseamnă narare a mai multor întâmplări, într-o anumită succesiune. Întamplările pot fi reale, aparținând istoriei, succesiunii evenimentelor reale, și imaginate, din sfera ficțiunii.

Teoria narațiunii, numită naratologie, este relativ nouă, susținută de Școala formalistă rusă, de B. Tomasevski, V.B.Sklovski., V.I.Propp și alții. Structuralismul reia aproape toate ideile formalismului, redându-le în forma proprie, prin contribuția lui Roland Barthes, A.-J.Greimas, Gerard Genette. În aceste numeroase interpretări, există o anume varietate de termeni și de

concepte, dar ordonarea lor cea mai uzitată constă în distincția dintre istorie și discurs. Istoria, numită și fabulă, diegeză, chiar poveste și povestire (story în teoria literară anglo-saxonă), exprimă conținutul narativ al operei literare, toate evenimentele reale sau fictive relaționate în existența și desfășurarea lor cauzală, corespunzătoare planurilor reale ale existentei. Discursul, numit și subiect (Umberto Eco folosește denumirea, credem sinonimă, de intrigă), constă în ordinea în care evenimentele sunt comunicate cititorului - ascultătorului. Istoria se referă la o realitate anume, discursul este modul în care cititorul ia cunoștință de cele petrecute, în care naratorul selectează, ierarhizează și formulează aspectele narate. Discursul are un incipit (început, introducere), o formulă sau o secvență, uneori treptată, dar de obicei memorabilă și de efect, abruptă (in medias res), care atrage atenția cititorului, cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ și în cuprinsul textului, și un final (nu totdeauna coincident cu deznodământul), care poate fi închis sau deschis, prin suspendarea acțiunii. Între aceste limite, uneori simetrice sau corespondente simbolic, discursul se structurează în secvențe epice (numite uneori și scene, când timpul fabulei și al discursului coincid), alcătuite din motive, care pot fi dinamice sau statice (cu elipse evenimențiale, suspendări ale timpului pentru reflecții filozofice, morale, estetice și pauze descriptive: descrieri de mediu, orientare în spațiu, portrete), după modul în care naratorul accelerează, dilată sau încetinește narațiunea. De cele mai multe ori, secvențele epice se organizează într-un conflict, care poate fi exterior, între personaje sau grupuri de personaje sau între personaj și mediu, sau interior (psihologic), suprapus momentelor subiectului, care sunt, în denumirea tradițională, intriga (izbucnirea conflictului), punctul culminant (de maximă tensiune conflictuală) și deznodământul (rezolvarea conflictului). Apare astfel o deosebire netă între povestirea care povestește (discursul) și povestirea povestită (istoria, fabula), fiecare având o temporalitate distinctă, uneori paralelă, alteori interferentă.

Există un timp al fabulei (evenimențial), evident situat în spațiile trecutului, care se recuperează prin timpul discursului (timpul narativ), oscilațiile permanente intic aceste linii temporale definind ceea ce se numește narativitate. Timpul fabulei este unidimensional, cronoliniar, irepetabil și irecuperabil, rezultat din succesiunea evenimentelor narative, din datele realului înlănțuite în desfășurarea lor temporală. Timpul discursului are reprezentarea cea mai diversificată, fiind pluridimensional, manipulând cu ușurință datele realului sau ale verosimilului, putând fi universal cosmic, mitic, istoric, individual, psihologic, cronoliniar sau
relativ, în care poate exista mișcare pe axa timpului, înainte sau înapoi, sau chiar transgresarea planurilor temporale. Identificarea tipologiei acestuia constituie, în analiza literară, surse ale profunzimii interpretative, tema temporalității fiind una fundamentală a literaturii universale.

”Literatura lui Holban constituie reflexul unei insurecții spirituale împotriva alienării și însingurării, o strădanie de demistificare a realității și o modalitate de restabilire a legăturii cu umanitatea”.

Deși publicația sa favorită va rămâne ”Vremea” își va face apariția și în ”Revista Fundației Regale”, unde va vedea lumina tiparului opera sa de referință ”Bunica se pregătește să moară”. Un loc de seamă ocupă colaborările la ”Reporter” și ”Azi”, în cea din urmă apărând un adevărat serial dedicat lui Proust.

Cititorul operelor lui Holban stă în fața a două tipuri de texte: unele sunt radical obiective (”Romanul lui Mirel”, ”Castele de nisip”, ”Oameni feluriți”) unde acțiunea se desfășoară cu ajutorul unor personaje cu trăsături proprii, cu o viață independentă, prezența scriitorului fiind simțită continuu, iar celelalte sunt radical subiective (”O moarte care nu dovedește nimic”, ”Ioana”, ”Jocurile Daniei” și nuvelele), acestea fiind scrise la persoana I.

Autor monocord, analist al iubirii, Anton Holban a împins involuntar critica literară spre personajul narator Sandu.

Aplicând judicioasa clasificare a lui Jaap Lintvelt asupra narațiunii holbaniene, vom remarca obedienta acestui personaj narator, care, ”în planul perceptiv psihic se identifică pe de-a-ntregul cu personajul actor în tipul narativ actorial”. Este firesc dar, în acest caz, să fie analizată și relația acestui narator actor cu realitatea reprezentativă, atitudinea sa față de această realitate.

Referindu-se la specificul realității reprezentate Nicolae Manolescu afirma: *toate romanele lui Holban au ca obiect studiul intimității*. Naratorul lui Holban, ca și cel camilpetrescian, se orientează asupra identității celuilalt sau mai bine zis a celeilalte. Astfel discursul narativ al acestui personaj este de fiecare dată motivat de itinerarul cognitiv la care recurge deliberat: *Cum este ea, doar asta vreau să știu.* Scopul acestui lung periplu analitic în romanul ”Jocurile Daniei”, realitatea propusă pentru analiză și interpretare este chiar Dania.

Dar această realitate este diferită de tot ce-i fusese dat să cunoască mai înainte. Nonșalantă, flexibilă, proteică, această realitate îi scapă mereu, refuzând să accepte itinerarul cognitiv al protagonistului narator: *Realitatea Daniei și, în același timp, existența ei fluidă formează cel mai mare chin al meu. Cu toate că cunosc sărutarea Daniei, tocmai când sunt mai fericit de existența ei, mă scutur cu o imensă tristețe de a fi fericit numai în imaginație.*

Lipsită de orice intenție, incapabilă să ia decizii, timidă chiar în calitate de personaj, această realitate nu va admite totuși să fie supusă investigațiilor și nu se supune fluxului așteptărilor personajului narator. Ea mereu procedează altfel decât așteaptă, dorește sau speră acesta. Naratorul se va simți dominat de acestă realitate voluntară și misterioasă de care nu se poate apropia în pofida eforturilor disperate pe care le face. Este un soi de Fata Morgana care se destramă la prima încercare de apropiere a personajului prea avid de certitudini și absolut într-un spațiu prin excelență al incertului și relativului. În această situație aviditatea de cunoaștere a protagonistului nu poate să fie satisfăcută din lipsa, propriu zis, a realității.

Făcând apel la terminologia medicală, putem afirma că Sandu suferă de sindromul deficitului de realitate, maladie de care este conștient și care îi provoacă sentimentul permanent de insațietate și inferioritate: *Mă simțeam umilit, în luptă cu morile de vânt.*

Spre deosebire de celelalte romane ale lui Holban, în care naratorul interpretează și investighează o realitate, în ”Jocurile Daniei” nu realitatea provoacă analize și interpretări, ci mai ales absența acesteia. Mihai Zamfir a numit acest registru existențial semi-absență și i-a dat o definiție detaliată în studiul ”Structura semi-absenței”: *Prin semi-absență înțelegem un complex psihologic cu reflex literar, care poate explica în ultimă instanță resorturile acestei opere de aparențe autobiografice. Semi-absența se definește prin faptul că ea este o absență căutată și uneori provocată de autor, în mod inconștient; pentru creația sa literară, va fi în cele din urmă propice o prezență episodică și mai ales tranchilizantă a partenerei, o stare ambiguă de prezență intermedie, pe care am numit-o cu termenul de mai sus,* semi-absență.

Privită din perspectiva relației dintre narator și realitate, această afirmație pare să neglijeze faptul că pentru Holban demersul literar este un rezultat al demersului analitic. În toate romanele sale scrisul nu e un scop în sine, ci o confirmare a procesului analitic, o probă a justeței investigaționale și dacă în celelalte romane traseul analitic își modifică direcția în dependență de intenția personajului narator, în ”Jocurile Daniei” starea de semi-absență a realității periclitează fluxul analitic: Cum *să construiesc pe Dania din auz?* Se va întreba disperat acesta.

Dacă am considera romanele lui Anton Holban, al căror narator e Sandu o trilogie, am obține următorul tablou: primul roman ”O moarte care nu dovedește nimic” este romanul unei incertitudini, ”Ioana” este romanul unei gelozii, iar ”Jocurile Daniei” este romanul unui joc. În ”O moarte care nu dovedește nimic” realitatea este docilă, pasivă, fără pretenții. Nedescoperind suficient teren pentru itinerariul cognitiv în această realitate, naratorul își orientează atenția asupra propriei identități. În al doilea roman, atenția se concentrează asupra cuplului, iar naratorul se află în raport de ”egalitate” cu realitatea reprezentată, pe când în ”Jocurile Daniei”, naratorul este dominat de această realitate care nu se mai pretează intențiilor sale de cunoaștere și interpretare. Grafic, această succesiune am putea să o reprezentăm astfel:

În primul roman: Narator > Realitate;

În al doilea roman: Narator = Realitate;

În al treilea roman: Narator < Realitate;

Putem astfel concluziona că semi-absența în ”Jocurile daniei” nu este prerogativa naratorului cum lăsase să se înțeleagă Mihai Zamfir: ”Holban nu s-a destăinuit în jocurile Daniei

pentru a-şi menaja suferinţa erotică, ci a provocat aproape cu bună ştiinţă jocurile Daniei în varianta lor concretă, pentru a utiliza realitatea în sprijinul unei sugestii literare, ci a realităţii reprezentate"

Drama acestui personaj narator se consumă în relaţia cu această realitate proteică, fluidă, aeriană. Chiar de la început naratorul constată că existenţa sa pentru Dania este fantomatică. Ea îl imagina înainte de a-l cunoaşte: *M-a aşteptat înainte de a-mi cunoaşte chipul. Este fantastic ce lipsită de orice realitate este mintea ei. Existam pentru ea ca o fantomă.* Şi mai târziu constată cu ostentaţie acelaşi lucru: *Dania are o viaţă imaginară, şi-şi poate permite toate îndrăznelile numai cu imaginea mea, nu cu realitatea existenţei mele.*

Această existenţă în semi-absenţă, suficientă şi firească pentru sine, Dania i-o impune şi personajului narator. Ea a fost cea care a dorit să-l cunoască şi a impus regulile jocului, pe care nu le-a înţeles şi nu le-a acceptat naratorul obişnuit să dicteze: *Cu temperamentul meu chinuit de îndoieli, îmi pun mereu astfel de întrebări. Să te întovărăşeşti cu o fiinţă pentru care trebuie să păstrezi secrete, s-o conduci, s-o distrezi după un plan chibzuit la întuneric. Cum aş accepta o astfel de situaţie, eu, care n-am admis nicio îngrădire sau m-am răzbunat îndată ce am putut.*

El se va simţi dominat de realitate tocmai din cauză că este antrenat într-un joc străin, ale căror reguli îi sunt necunoscute. Pe parcurs jocul îl fascinează, îl copleşeşte, dar îi rămâne la fel de străin şi toate eforturile sale de a prinde regula vor fi inutile. Semi-absenţa este esnţa acestui joc în care nu există certitudini, consistenţă şi profunzime. "Se joacă Dania cu rochiile, cu cărţile, cu dragostea. Nu pune nici o bănuială că acest joc nu-i face nici o cinste, se emoţionează chiar crezându-se profundă".

Naratorul realizează că este antrenat într-un joc, (iar titlul romanului confirmă aceasta), al cărui participant activ se imaginează şi rămâne şocat când se resimte lăsat pe tuşă: "La cinematograf iei parte la jocul artiştilor, te bucuri şi te întristezi o dată cu ei, şi totuşi, n-ai în faţă decât nişte imagini, fantome ale unor oameni, iar dacă se aprinde lumina, descoperi ecranul gol. Aceleaşi impresii culeg şi eu din prietenia mea cu Dania. O ţin în braţe, vibrează la strângerea mea, dacă dau puţin la o parte haina ei, descopăr urmele îmbrăţişărilor, care n-au dispărut, cu toate că trecuse o săptămână de când n-o mai văzusem. Şi totuşi, distanţa rămâne, nu mă pot juca în voie cu sufletul ei, cum fac copiii cu nisipul de la mare".

Distanţa sesizată permanent de acest personaj nu vine, cum lasă el să se înţeleagă, din diferenţa de vârstă, de confesiune sau de avere dintre cei doi, ci din diferenţa de percepere a jocului.

Personajul narator Sandu va fi incitat de acest joc, dar nu-l va accepta, chiar îl dezaprobă, de aceea naratorul, la rândul său, va inventa propriul joc. În absenţa posibilităţii de a comunica cu realitatea imediată, Sandu va realiza un univers compensatoriu şi pe parcursul a câtorva pagini va imagina existenţa Daniei în cele mai mici detalii. Acest joc a început mai devreme, într-o tendinţă de mimetism exprimată prin intenţia de a face schi. Comparând existenţa sa cu a Daniei compară de fapt jocul său cu al ei. Toate aceste porniri nejustificate, aproape infantile ale acestui personaj sunt intenţii de înţelegere a jocului celuilalt. Impacientat, aşteaptă explicaţii, dar Dania nu dă explicaţii – ea impune reguli, iar regula ei de aur este semi-absenţa, care sporeşte distanţele dintre cei doi. Atunci abia jocul lui, care constă cum am afirmat deja din crearea unui univers compensatoriu va lua amploare.

Şi dacă realitatea îi oferă o certitudine, absenţa îi oferă mii de posibilităţi. O va imagina plecând, dansând, mâncând la restaurantul din apropierea casei sale, unde ştia că poate să vină, o va imagina acasă sau aiurea, singură sau cu altcineva. Cu alte cuvinte va încerca să plieze o altă realitate pe cea care nu se preta analizei, o realitate care crede el că i s-ar potrivi. Acest joc ascuns, conţine o mică doză de perversitate şi nu va fi niciodată cunoscut Daniei. Ea, spre deosebire de Sandu, nici nu bănuieşte că, fără să vrea, este obiectul unui joc străin. Dorinţa acestuia de certitudine vine şi dintr-o conştiinţă artistică perfecţionistă, care se manifestase şi în celelalte romane, dar care în acest roman nu mai funcţionează: "Nici un plan nu pot face cu dania care să-mi reuşească. Te voi face să cunoşti *cărţi minunate* sau *muzică bună*. Este încântată, va asculta ce-i voi spune. Dar niciodată nu se poate începe ceea ce am hotărât cu entuziasm. Niciodată! Nu o întâmplare fără noroc. În fiecare zi câte o deziluzie". Spirit didacticist şi artistic, Sandu se vrea Pigmalionul, care are nevoie de material pentru a-şi realiza opera, iar Dania nu-i oferă materialul de

care are nevoie, deoarece jocul ei nu prevede dăruire, regulile ei nu presupun deschidere spre celălalt. Tocmai de aceea cade atât de greu afirmaţia: ”Nu mai au rost jocurile, Dania …”.

”O moarte care nu dovedeşte nimic” este un roman dinamic, ”Ioana” este un roman static. Iată prima distincţie dintre ele (mărturiseşte Anton Holban în *Testament*ul său *literar*, iar aceasta se dovedeşte a fi nu atât o observaţie asupra propriilor romane, cât o poetică scripturală concepută şi voit impusă. Evident că gravitatea expresivă şi valorică înclină înspre static, ca o modalitate modernă de a scrie, dinamicul rămânând deocamdată o urmă a tradiţiei sau a unei vârste inocente ce merită a fi depăşită. Autorul constată că, explicat din interiorul procesului de creaţie, ”staticul e obositor. Trebuie un efort pentru a observa că ai renunţat de bună voie la orice spectacol, că te mulţumeşte numai jocul amănuntelor. Staticul are şi un înţeles adânc pentru cei care nu socotesc literatura numai ca un divertisment, şi cred că este expresia vieţii cele mai intime. O carte statică te obligă a rămâne înlăuntrul oamenilor”. Cât de departe este această definire de monologul interior, solilocviu, memorie involuntară, flux al conştiinţei – modalităţi moderne de introspecţie, prin care romanul îşi depăşeşte condiţia secolului precedent? Şi totuşi Anton Holban preferă termenul de ”static” pentru a le congela pe toate la un loc. Sau poate invers, aplicând toate aceste varietăţi moderne de a scrie, nu se va ajunge decât la romanul static, ca expresie absolută a ”jocului amănuntelor”, sinonim cu ”expresia vieţii celei mai intime”, şi prin aceasta nu înţelegem numai autenticitatea discursului, ci şi un fel de fiinţare ”în şi prin scriitură”.

Dacă ”O moarte care nu dovedeşte nimic” (1931) este considerat de autor un roman dinamic, atunci ”Ioana” (1934) şi ”Jocurile Daniei” (publicat foarte târziu după moartea autorului, în 1972, din cauza fricii editorilor de a nu fi recunoscuţi protagoniştii) sunt romane statice, ce demonstrează o evoluţie şi o maturizare a perspectivei narative, dar şi a conceptului de literatură. Vom distinge, din punct de vedere narativ, câteva trăsături ale acestui tip de roman. Problema ce se impune din start este de a defini „narativul static”, ce pare a fi semantic în opoziţie cu definiţia narativului, în general, care „constă în relatarea de evenimente (trecute), aflate într-un raport de succesiune temporală”, una din condiţiile sale minimale fiind enunţarea „schimbării de stare”, din care deducem că „esenţa narativului ar trebui să fie reprezentată de evenimente şi acţiuni”. Alte caracteristici ale narativului, în opinia cercetătoarei Rodica Zafiu, sunt cele ce ţin de criteriul succesiunii, al individualizării, al cauzalităţii, al intenţionalităţii şi al sensului, ce poate fi transmis prin „structurarea naraţiunii după anumite modele culturale”, toate evidenţiind în special caracterul dinamic al discursului narativ.

Spirit ghibelin, Anton Holban face parte din tagma scriitorilor care se nasc în suferinţe atroce, creatori pentru care arta nu este delectare, ci meşteşug. „*Nimeni nu va bănui ce muncă migăloasă conţine fiecare rând şi ce trăire intensă ascunde*”, „*nu este pagină pe care să nu fi sângerat, pradă întrebărilor*”, mărturiseşte prozatorul. Pentru autorul ”Jocurilor Daniei”, literatura stă sub semnul „dificilului” nu numai în sensul creaţiei, ci şi în acela al abordării unei problematici existenţiale în stare să surprindă raporturile individului cu semenii săi şi cu el însuşi. Arta lui Anton Holban nu este cea a redactării propriu-zise, ci a tensionării acelei redactări, a găsirii timbrului specific. De aici trecerea rapidă de la una la alta, revenirea obsesivă asupra unui element-cheie, repetarea supărătoare în aceeaşi frază, aparenta neglijenţă stilistică, aşadar, în ultimă instanţă, caracterul amorf al scrierilor sale urmărind autenticitatea expresă. Neliniştea holbaniană presupune experienţa nemijlocită, în care scrisul se bazează numai pe observaţia personală şi tinde să reflecte doar candoarea momentului. Scriitorul este obsedat de ideea trăirii ”cu toţi nervii” a disponibilităţilor psihologice, determinate de faptele narate în momentul scrisului. Intuirea morţii determină la autorul ”Ioanei”nevoia de a trăi timpul scurt care i-a fost dat la intensităţi maxime, de a nu simula nimic, de a se împlini printr-o autenticitate desăvârşită a reacţiilor. Asemeni lui Max Blecher sau Octav Şuluţiu, Anton Holban se dovedeşte incapabil să imagineze existenţe exterioare eului său, parcurgând un drum de întoarcere spre sine. Imperativul scrisului său fiind *sinceritatea, lumea adevărată*, el îşi impune un spirit critic implacabil, mergând până la transcrieri nude, în felul lui Gide. Nimic mai chinuitor pentru sensibilitatea maladivă a scriitorului decât prezentarea unei vieţi sufleteşti aparent complexe, dar bazată exclusiv pe reacţii pastişate.

Autenticitatea, condiţie ce revine aproape obsesiv la Anton Holban, se concentrează pe ideea de febrilitate şi semnifică, înainte de orice, captarea în stare cât mai viabilă a tensiunilor emoţionale în chiar momentul producerii lor. Conceptul reprezintă surprinderea ”chinului personal” în stare genuină, evitând, pe cât e posibil, orice falsificare „literară”. Trăirea momentului de transcriere a evenimentului pare mai importantă decât valoarea propriu-zisă a întâmplării povestite. Notaţie pe viu, în manieră gidiană: „trebuie să le înregistrezi imediat, cum voi încerca eu în aceste pagini, căci altfel, sau frământările de mai târziu vor înăbuşi ondulaţiile prime sau indiferenţa te va face să nu te mai apropii cu nici o emoţie de acele evenimente”. Autenticitatea „trăirii” nu se obţine însă, în concepţia lui Anton Holban, printr-o copiere directă a trăirii, ci printr-o reflectare mediată, printr-o autoanaliză „fără complezenţă”, printr-o selectare, ce reţine în momentul redactării numai evenimentele de maximă intensitate psihologică. „*Important este numai să alegi ceea ce este caracteristic din bogăţia de fapte care ţi se oferă. Fantezia constă să combini aceste detalii pregnante. Căci prin observaţie nu înţeleg fotografie*”. Scriitorul întreprinde o selectare, fiind conştient că nu tot ceea ce ţine de interiorul său poate interesa şi că doar anumite coordonate ale experienţei trăite pot deveni reprezentative pentru mai mulţi indivizi. Dar el îşi rezervă dreptul de a „selecta” şi „combina” doar faptele reale, autentice ale existenţei. Procesul de selecţie indică o muncă de laborator constantă şi descoperă în Holban un artist autentic, modelând materia epică în aşa fel, încât să releve doar vibraţia vieţii. Un scriitor adevărat trebuie să ştie „să aleagă” faptul de viaţă „caracteristic”, selectat cu preponderenţă din experienţele personale. O transpunere mecanică, fotografică a reacţiilor individuale nu este în măsură să redea structura sufletească a personajelor. Asemenea lui Camil Petrescu, el se împotriveşte reducerii conceptului de autenticitate la noţiunea de fotografie: „*Romanul trebuie să conţină neapărat o tranşă de viaţă. Dar să nu fie fotografie*”. Scriitorul trebuie să ţină seama, în orice împrejurare, de hotarul dintre realitate şi ficţiune, consideră Anton Holban, în aşa fel încât să dea literaturii ceea ce îi aparţine, fără claritatea obiectivului unui aparat de fotografiat. În consonanţă „cu cerinţele scriiturii timpului său, Holban accentuează, în textele cu referire la esenţa prozei, asupra emoţiei şi nu a transpunerii *ad litteram* a realităţii în artă; confesiunea, imaginaţia, emoţia sunt câteva dintre elementele de autenticitate în trăirea profundă a unui sentiment ale cărui irizări trec dincolo de graniţa simplei fotografii mult prea clare şi inerte”, observă Ofelia Ichim.

„*Să nu dăm niciodată toate explicaţiile, să sugerăm numai*”, susţine prozatorul, respectând acest principiu în toate scrierile. În ”*Ioana*”, mai mult decât în celelalte romane, va opera cu simbolul şi sugestia. Mitul Tristan şi Isolda, imaginea mării, insistenţa în partea a doua a romanului asupra pisoiului Ahmed sunt elemente simbolice care ridică în absolut drama eroilor. În sensul artei de sugestie, autorul a susţinut şi valoarea estetică a finalului neterminat care provoacă rezonanţe în cititor. Acesta se transformă în colaborator al scriitorului prin actul recreativ al lecturii. Anton Holban se dovedeşte, astfel, un adept al *operei aperta*, în ale cărei pagini existenţa personajului nu ia sfârşit odată cu lectura ultimei file. Încheind romanul, este de preferat ca autorul să strecoare doza necesară de imprecizie – „acel ultim rând trebuie să fie uşor confuz, să lase impresia că acţiunea continuă mai departe, să obsedeze şi după lectura cărţii”. Prozatorul vede în „deschiderea” romanului, în impresia de neterminat pe care acesta o lasă, o condiţie a viabilităţii operei. În acest sens, toate romanele sale pot fi circumscrise unei *poetici a incertitudinii*, având în centru o enigmă a cărei dezlegare nu survine odată cu finalul lecturii.

Unicitatea creației holbaniene constă în măiestria lui Anton Holban de a-și înzestra eroul, un însetat căutător al idealului, cu o dorință nestrămutată de a-și prelungi în timp existența, marcată de spectrul dispariției, și care nu-și pierde luciditatea nici măcar în situațiile-limită la care destinul îl supune. Incertitudinile care se ivesc odată cu analiza infinitezimală a oricărei trăiri îi guvernează viața, ajungând să se întrebe în permanență dacă iubește, dacă este gelos, dacă vrea sau nu să fie singur sau dacă poate suporta mai multă suferință decât i-a adus neîmplinirea în dragoste. De asemenea, Sandu – care a experimentat de-a lungul existenței atâtea stări contradictorii – se teme că nu va avea atitudinea potrivită nici măcar în fața inevitabilului sfârșit.

O caracteristică esențială a scriiturii lui Anton Holban este staționarul constând, pe de-o parte, în juxtapunerea fragmentelor narative și, pe de alta, în prezența descrierilor sau a filelor de

jurnal, ce fac din discurs ”*o cronică întreruptă de o acronie*”. Lipsit de tradiționala dinamică, discursul holbanian alcătuit din fragmente, ia aspectul ”unui arbore narativ”. Oprind timpul și întrerupând firul acțiunilor, descrierea în romanele lui Anton Holban prefațează, adesea, anumite acțiuni viitoare. În astfel de situații, descrierea are și virtuți unificatoare. În alte cazuri, ea funcționează ca o proiecție metaforică a unor situații și stări anterioare. Fărămițarea unității sintactice a textului aplanează, în romanele holbaniene, conflictul dintre narațiune și descriere în portativul unei moderne poetice românești. Mecanismul ordonării textului induce impresia de montaj. Ignorarea articulării, la suprafață, a segmentelor, procedeu caracteristic „romanelor noi, facilitează obținerea unei scrieri a cărei ”boală” este tehnicismul. Sub aceste aspecte, formula scrieturii lui Anton Holban este mai aproape de cea a lui Proust, cea a lui Søren Kierkegaard (Jurnalul seducătorului), J. M. G. Le Clézio, Allain Robbe-Grillet, decât de scriitura lui Liviu Rebreanu sau cea a lui Sadoveanu. Desigur, romanele lui Anton Holban nu se ridică din punct de vedere valoric, deasupra capodoperelor din epocă, dar formula sa romanescă oglindește o nouă concepție despre roman, o concepție deschisă către așa-numita ”mișcare” a literaturii europene, între cele Două Războaie Mondiale.

Interesul în actualitate pentru proza lui Anton Holban este mai puternic decât interesul manifestat în epocă pentru scrierile sale. Opera sa este receptată, în ultimul timp, prin prisma prozei experimentale. Fragmentele cu statut de jurnal intim din romanele sale, precum și succesiunea episoadelor în spiritul așa-numitei ”proze statice” și, respectiv, ”jocul” stărilor trăite de personaje, un ”joc” pe nisipul mișcător al incertitudinilor sau cel în portativul pesimist al certitudinilor, asigură scrieturii din tripticul erotic al lui Anton Holban un caracter de netăgăduită modernitate.

BIBLIOGRAPHY

1. Eugen Simion , *Sfidarea retoricii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985
2. Şerban Cioculescu, în *Aspecte literare contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972
3. Anton Holban, *Preludiu sentimental*, în *Opere*, vol. II., Bucureşti, Editura Minerva, 1972
4. Anton Holban, *Testament literar*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985
5. Anton Holban, *Experienţă şi literatură*, în *Opere*, vol. III, studiu introductiv, ediţie îngrijită, note şi bibliografie de Elena Beram, Bucureşti, Editura Minerva, 1975
6. Ofelia Ichim, *Între Eros, Solitudine şi Brahms. Motive literare în proza lui Anton Holban*, Iaşi, Editura Alfa, 2003
7. Umberto Eco, în *Lector in fabula*
8. Elena Beram, *Anton Holban, Opere,* vol. I, Editura Minerva, 1972
9. Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, București, 1994
10. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, 1981
11. Mihai Zamfir, *Structura semi-absenței*, București, 1978
12. Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, 1978

THE PIRANDELLIAN THEATHER'S MASQUES OR AVOIDING REALITY

Anuţa Batin
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:In this paper I have tried out a short presentation of the life and activity of the Italian writer Luigi Pirandello, with clear alussion to his playwrights, to his vision about theatre, to ratio of person to the mask adopted, to relation between reality and art's fiction: There is as it looks to you, Six characters searching one author, Henrich IV, Let's get the naked dressed, Tonight it is about improvising, Mountains giants etc. The mask is the theatre's symbol, because it does not disguise, but it debunks. Otherwhiles, it is a metaphor which offers access to understand a transition admitting therefore a relation not only between man and divinity, but also between our ego and what we really want to communicate. No matter whether it takes the shape of hypocrisy, madness (Hamlet, King Lear, Henrich IV) or duality (Siegfried), the mask realizes more than a personality change.The mask could be the equivalence of deciding to live a new life.
Paradoxically, the mask is an extension of the character; it symbolizes a role, an evident function which the individual assumes. Besides theatrical and ostentation, it implies assuming a responsability. Because of this, the man of our days has swollen his mask: not to be debunked, not to be alone, to obtain the complicity of those around him. Wearing the mask, the man wakes it up while he retreats to imprison himself in another outdated epoch.

Keywords: theatre, character, mask, personality, survival

„Nu ne alegem măştile la întâmplare ".
(Luigi Pirandello)

În urmă cu 152 de ani, la 28 iunie 1867, se năştea în oraşul Agrigento din sudul Siciliei într-o familie înstărită, scriitorul şi dramaturgul italian Luigi Pirandello, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură. Tatăl său, Stefano Pirandello, antreprenor al unor mine de sulf– luptase în armata lui Garibaldi şi se căsătorise în 1863 cu Caterina Ricci - Gramitto, sora unui camarad de arme –, şi-ar fi dorit ca fiul să intre în afaceri, dar Luigi e atras de literatură şi astfel, după absolvirea cursului liceal, acesta îşi începe studiile universitare la Facultatea de Litere a Universităţii din Palermo, de unde se transferă la Universitatea din Roma (1888) pentru ca din 1889 să-şi continue studiile în Germania, la Bonn, susţinându-şi în limba germană teza de licenţă cu un subiect de dialectologie italiană (1891)[1]. Trei ani mai târziuLuigi Pirandello se căsătoreşte cu Maria Antonietta Postulano, fiica unui asociat al tatălui său, cu care va avea trei copii[2]. În urma unui accident (1903) care are loc la mina de sulf a tatălui său se declanşează un şir de nenorociri în viaţa scriitorului: soţia lui suferă o pareză care va lăsa grave sechele psihice (în 1919 va fi internata într-un ospiciu), situaţia financiară devine precară, şi astfel ajunge în pragul sinuciderii.

Vasta operă literară a lui Pirandello conţine nu doar poezii, ci şi nuvele (cuprinse în 15 volume), romane şi piese de teatru. Astfel, în 1889 publică la Palermo, prima culegere de versuri, *Mal giocondo* (*Veselul întristat*). În Germania traduce în italiană *Elegiile romane* ale lui Goethe şi compune *Elegiile renane*, care conţin amintiri din anii studenţiei scriitorului, descrierea romantic a peisajului ceţos şi a malurilor stâncoase ale Rinului.

[1] *ro.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello*
[2] Silvia Kerim, *„Nu se ştie cum" de Luigi Pirandello* în „Formula AS", 2005, nr. 661.

În 1892 se întoarce în Italia şi din 1893 se stabileşte la Roma, an în care scrie primul roman, *L'esclusa* (Exclusa) ce va fi tipărit abia în 1908, iar în 1894 publică primul volum de nuvele *Amori senza amore* (Iubiri fără iubire). Totodată este autorul unor volume teoretice: *Arta şi ştiinţa* (1908), *Umorismul* (1908) – expuneri ale poeticii sale[3].

Tradus în germană, romanul *Raposatul Mattia Pascal* (1904) îi aduce un oarecare succes, iar piesele scrise încep să-l facă cunoscut. În 1923 fondează „Teatro d'Arte di Roma", e invitat în America, unde Teatrul „Fulton" din New York se va numi vreme de trei luni „Pirandello's Theatre", face turnee în Anglia, Franţa şi Germania, apoi, în 1927, ajunge în Argentina şi Brazilia. După cărţile lui se fac filme – între care *Aşa cum mă vrei tu*, cu Greta Garbo în rol principal.

Criticul literar George Călinescu defineşte teatrul pirandellian astfel: „A face din expunerea ideilor însuşi trupul piesei, a înlocui ciocnirea de voinţe prin deosebirea de păreri, a stârni nerăbdarea spectatorului în aşteptarea concluziei printr-o dialectică ce obiectivizează pe scenă antinomiile şi transpune procesul cugetării din creierul autorului în creierul fiecăruia dintre spectator, a face loc şi în teatru ficţiunilor noastre nu mai puţin reale pentru noi decât viaţa aşa-zisă obiectivă, într-un cuvânt, a nu mai privi viaţa dinafară înăuntru, ci din forul nostru intim pentru a da suflu dramatic propriilor noastre închipuiri, iată noutatea cea mare a lui Pirandello"[4].

Ceea ce apărea în deceniile următoare Primului Război Mondial drept o revoluţionare a teatrului, acel *umorism*, cum denumeşte însuşi Pirandello inovaţia sa, respectiv reprezentarea în situaţii violente, a dedublării personalităţii umane, ameninţată şi sfâşiată de un permanent dezechilibru propus de prăpastia dintre realitate şi inerţie, dintre vis şi viaţă, dintre formele rigide, claustrale în care existenţa este obligată să se manifeste şi cursul viu, mereu schimbător şi mişcător al vieţii[5].

Scriitorul a văzut în teatru mijlocul ideal pentru a dezbate problemele morale ale contemporaneităţii, şi de aceea îl diversifică cu scopul de a obţine o mai eficace şi mai complexă comunicare a raţionamentelor sale. Departe de gândul de a reînvia spectacolul „improvizat" de tipul *commedia dell'arte*, scriitorul afirma: „*Commedia dell'arte*, jucată – ce-i drept – la improvizaţie, dar incapabilă să se avânte în şuvoiul unei improvizaţii autentice, nu era altceva, în fond, decât cvintesenţa locului comun, însăilată pe teme generice şi pe scheme făcute anume pentru a ne încadra în acelaşi repertoriu de fraze stereotipe, de giumbuşlucuri şi vorbe de duh tipice şi tradiţionale, de întrebări şi răspunsuri sacramentale, protocolate ca într-un manual de maniere elegante"[6] (*Teatru vehi şi teatru nou*).

Chiar dacă în piesele sale de teatru, scriitorul nu reconstituie o imagine realistă a epocii sale istorice, acesta exprimă totuşi climatul acestei epocii, contradicţiile şi zbuciumul ei ascuns, printr-un proces de abstragere caracteristic. Şi cu toate acestea, aproape toate piesele lui Pirandello au la bază o morală foarte simplă, având în vedere faptul că, deşi porneşte de la fapte comune de viaţă, autorul lasă ca personajele să-şi dezlănţuie impulsurile cele mai pătimaşe, menite, după bunul simţ, să ducă la un anumit deznodământ, la o anumită rezolvare. S-a remarcat, de altfel, gustul personajelor pirandelliene de a compensa situaţiile dramatice de sentimente şi de pasiuni exacerbate, prin situaţii analoage sau chiar identice, construite pe suportul raţiunii. Tot astfel se întâmplă în *Liolá*, în *Voluptatea onoarei*, în *Henric al IV-lea* şi *Balanţa*, unde morala talionului: „Ochi pentru ochi, dinte pentru dinte" este transcrisă într-o înlănţuire de fapte feroce, de o luciditate vecină cu nebunia. Pirandello nu face altceva – după observarea atentă a vieţii burgheze – decât să denunţe viciile acesteia, îndeosebi cel al alienării omului.

Potrivit scriitorului italian Massimo Bontempelli: „Viaţa personajelor pirandelliene e grotescă şi teribilă: ele nu sunt victimele, ca la Sofocle, ale cruzimii unui Olimp ce le săgetează printre nori; nu mai sunt, ca la Shakespeare, victime ale neîmblânzirii propriilor patimi; nu mai sunt,

---

[3] Mihaela Tonitza – Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004, p. 306.
[4] Apud Ileana Berlogea, *Pirandello*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 246. George Călinescu, *Pirandello şi pirandellismul*, în *Roma*, anul IV, nr. 1, ianuarie 1924, p. 2.
[5] Dinu Săraru, *Henric al IV-lea de Pirandello* în rev. „Luceafărul", anul IX, nr.40 (231), 1 oct. 1966, p 8.
[6] Luigi Pirandello, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 20.

ca la Ibsen, victime ale unei legi morale, pe care n-o mai ştiu s-o considere decât ca o convenţie socială: sunt victime ale convingerii tulburi şi lucide în legătură cu un înspăimântător gol din jurul omului, centru şi totodată cerc extrem al unui univers cu rază infinită, victime ale înlocuirii, deprinderii şi acceptării virile a unei construcţii de legi, cu un <<aşa e, aşa vi se pare>>[7].

În dramele lui cu o bogată problematică filozofică, scriitorul se arată preocupat de relativitatea personalităţii umane, de aspectele ei contradictorii, de raportul dintre persoană şi masca pe care o adoptă, de relaţia dintre realitate şi ficţiunea artei: *Este aşa cum vi se pare*, *Şase personaje în căutarea unui autor*, *Henric al IV-lea*, *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, *Astă-seară se improvizează*, *Uriaşii munţilor*[8]. Practic, Pirandello modifică viziunea asupra teatrului, deoarece aduce în prim-plan conflictul dintre subiectul anost sau preacunoscut şi jocul dramatic – care permite o infinitate de amănunte ce revelează o lume în permanentă transformare. Motivul măştii este tratat, de către dramaturg, prin intermediul unor personaje şi situaţii scenice de mare dramatism. Astfel, în *Şase personaje în căutarea unui autor*, acţiunea porneşte de la un pretext de-a dreptul grotesc: o familie se prezintă la un teatru, cerând să-şi vadă jucată pe scenă drama propriei existenţe. Din discuţiile cu regizorul reiese faptul că între „rolul" scenic („masca", „forma" în care trebuie să apari oamenilor spre a fi înţeles şi acceptat de ei) şi realitatea umană intimă există o tragică discordanţă. Autorul nu face altceva decât să imagineze un dialog între personaje şi actori, pentru a sublinia ideea că jocul actoricesc îl trădează pe acesta, dar creează o lume nouă, pe cât de fascinantă, pe atât de efemeră. În faţa unui teatru (director, actori, sufleori etc.) apar cele şase personaje (tatăl, mama, fata vitregă, fiul, băiatul, fetiţa) aducând propria lor dramă. Tocmai pentru această dramă, tatăl caută un autor care să alcătuiască textul dramatic. Directorul este pe punctul de a ceda insistenţelor acestuia, cum însă acesta nu este de profesie scriitor, ci regizor, nu face altceva decât să-i dea dispoziţii sufleorului să stenografieze, pe baza unei schiţe a scenelor, replicilor actorilor care încearcă să interpreteze rolurile personajelor.

După cum putem observa, condiţia personajului în piesa lui Pirandello presupune o stare tripartită: de personaj nerealizat (în căutarea unui autor), actor (pentru că-şi găseşte adăpost în teatru pentru a-şi legitima trăirile ca personaje) şi spectator (asistă la jocul propriilor roluri interpretate de actori profesionişti). Această diversificare a personajului-filozof ce îşi analizează propria condiţie (în persoana tatălui) şi pe cea a celorlalte personaje (în special fiica vitregă) îi prelungeşte dimensiunea de autor.

Scriitorul Camil Petrescu este de părere că „aceste personaje sunt numai rătăcite. Au rătăcit adresa. Ele nu sunt *Şase personaje în căutarea unui autor*, ci sunt Şase personaje în căutarea unui stenograf, apoi a unui director de teatru şi apoi a unor interpreţi fideli"[9].

În ciuda eforturilor depuse de actori în a interpreta rolurile personajelor, acestea nu sunt mulţumite, considerând jocul inexpresiv şi chiar fals, de aici şi conflictul dintre personaje şi actori. În urma conflictului dintre cei mari (tatăl, mama şi fata vitregă), băiatul se împuşcă, iar fetiţa se îneacă[10]. Cu toate acestea problema raportului dintre realitate şi ficţiune rămâne nerezolvată.

Criticul literar George Călinescu este de părere că piesa lui Luigi Pirandello este: „…de o claritate dezolantă. E tragedia creaţiei estetice în luptă cu materialul extern. Din adâncimile inconştientului, răsare o fantasmă instabilă şi ademenitoare. Ea se vrea în chip tiranic expulzată, realizată. Trebuie însă fixată într-o formă care nu se poate recunoaşte. Fantasmă nestatornică e strivită de greutatea hainei. […] Aici începe drama. Nu este vorba de un conflict între două păreri, ci între două energii sau mai bine zis necesităţi, necesitatea minţii creatoare de a se descărca de fantasmă […], de patima nebună a personagiilor de a trăi, care creşte pe măsură ce drama se dezvăluie, şi nevoia tiranică a actorilor şi a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, dându-i o

---

[7] *Ibidem*, p. 22.
[8] Coord. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Constanţa Bărboi, *Crestomaţie de literatură universală*, Editura Diacon Coresi, Oradea, 1993, p. 403.
[9] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Editura 100+1 Gramar şi Fundaţia cultural Camil Petrescu, Bucureşti, 2002, p. 175.
[10] Ovidiu Drîmba, Cristina Ionescu, Viorel Alecu, Gheorghe Lăzărescu, *Literatura universală* – manual pentru clasa a XI- a şi a XII-a, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A.,Bucureşti, 1998, p. 325.

formă logică, inteligibilă. Căci, alături de antagonismul de pe scenă, se naşte un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii şi cele şase personagii”[11].

Ideile din *Şase personaje în cătarea unui autor* sunt continuate în mod firesc în *Astă-seară se improvizează*, cu deosebirea că în cazul de faţă, spectacolul este dirijat de doctoral Hinkfuss, care exprimă opinii de tipul: „Iată, aici e opera scriitorului! (Arată sulul de hârtie). Ce să fac cu ea? O consider drept fondul material al creaţiei mele scenice şi mă servesc de ea tot aşa cum mă servesc de bravura actorilor, chemaţi să joace rolurile în funcţie de interpretarea pe care le-o voi da eu; şi de pictorii scenografi […] Oare am reuşit să vă demonstrez că ceea ce se vede şi se judecă la teatru nu este opera scriitorului (care există numai în textul său), ci una sau alta din creaţiile scenice realizate după ea, fiecare complet deosebită de cealaltă; multe, în timp ce aceea e una singură”[12].

Originalitatea operei dramatice pirandelliene – dominată de formula estetică a teatrului în teatru – constă înainte de toate în aceea că, deşi păstrează aparenţele teatrului tradiţional, scriitorul italian introduce ca element dominant senzaţia de mişcare neîntreruptă, de relativizare a valorilor umane. Astfel, pirandellismul este reprezentat cu referire directă la piesa de teatru *Henric al IV-lea* (1922), cu toate etichetările de viaţă-formă, masca, incomunicabilitate, relativism, dedublare psihologică, demultiplicarea imaginii, respingerea vieţii reale, absurditatea existenţială, labilitatea şi caducitatea umană, nelinişte care face să freamăte întreg universul, personajele fiind doar simple simboluri ale unei realităţi ce ne scapă prin instabilitate.[13] Pe lângă ştergerea conturului dintre realitate şi ficţiune, drama de faţă pune în faţa noastră, a cititorilor, şi de ce nu, a spectatorilor estomparea limitelor dintre luciditate şi demenţă.

Subiectul dramei *Henric al IV-lea,* dramă construită pe dihotomia viaţă – formă[14] (fapt care creează impresia unui spectacol în datele fireşti ale existenţei), este pirandellian prin excelenţă. În timpul unei cavalcade în Italia, un tânăr cade din şaua calului pe care îl călărea, costumat şi mascat în vesmintele împăratului Henric al IV-lea, venit să facă penitenţă la Canossa. În urma acestui accident, acesta suferă un traumatism cerebral care-i generează o stare psihopatică echivalentă cu trăirea integrală a ficţiunii şi anume aceea că el este nu tânărul italian al secolului XX, ci însuşi împăratul Germaniei din secolul al XI-lea. Timp de doisprezece ani va rămâne în această ficţiune cu rădăcini în travestirea istorică, rămas îm mijlocul unui timp pietrificat[15], atmosfera fiind întreţinută de familia compătimitoare (şi de cei din anturajul său, marchiza Matilde Spina, fiica ei, Frida, tânărul marchiz Carlo di Nolli, baronul Tito Belcredi) care cultivă ideea fixă a eroului, transformându-i locuinţa într-un palat imperial a angajat servitori deghizaţi în curteni, în consilieri secreţi, capabili să interpreteze rolurile unor bufoni ai „împăratului” Henric al IV-lea.

Eroul, care trăise doisprezece ani cu mintea învăluită în tenebre, joacă de opt ani rolul unui nebun, deşi era stăpân de plin pe raţiunea sa. Trezirea la realitate este dureroasă pentru el, întrucât anii au trecut şi tânărul de altă dată este acum un om cărunt, întâi un bolnav, apoi o paiaţă care-şi joacă rolul în faţa alor paiaţe.[16] Ceea ce îl irită la culme este prezenţa baronului Belcredi (în care vede un duşman, pe Pietro Damiani), fapt explicabil, deoarece el este cel care a provocat accidentul, împungându-l cu sabia cu scopul de a-i lua iubita, pe marchiza Matilde Spina. Când starea de luciditate îi revine, şi descoperă, ce-i drept cam tardiv, adevărul despre sine şi despre ceilalţi, încearcă în zadar să intre în viaţa reală, dar pentru că masca învinge va trebui să rămână pentru totdeauna falsul Henric al IV-lea: „Nu vezi cum îi îmbrac, cum îi garnisesc, cum mi-i fac să vină dinainte-mi ca nişte paiaţe, moarte de frică! şi nu le e frică de altceva decât că am să le smulg de pe spinare hainele de mascaradă şi am să descoper că-s travestiţi, ca şi cum nu i-aş fi constrâns chiar eu să se mascheze, doar aşa, fiindcă am chef să mă joc de-a nebunul! Să fac pe nebunul!”[17].

---

[11] George Călinescu, *Pirandello*, în *Scriitori străini*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 764-765.
[12] Luigi Pirandello, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 109.
[13] George Călinescu, *Op. Cit.*, p. 736.
[14] Mona Coţofan, Liliana Balan, *Compendiu de Literatură Universală,* Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 167.
[15] Alexandru Balaci, *Luigi Pirandello*, Editura Univers, Bucureşti, 1968, p. 179.
[16] Ovidiu Drîmba, Cristina Ionescu, Viorel Alecu, Gheorghe Lăzărescu, *Op. cit.*, p. 330.
[17] Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 243-244.

Între „a părea" şi „a fi" există o opoziţie ireductibilă în fond, însă deghizatul nefericit o trăieşte pe cea dintâi dintre posibilităţi şi, plăcându-i jocul, încearcă să şteargă limitele dintre „comedie şi realitatea unei nebunii adevărate". Opţiunea este motivată şi dă naştere unei patimi a teatralităţii. Şi astfel, în actul al III-lea dă cărţile pe faţă, iar conflictul dintre el şi Belcredi atinge cote maxime, ca în finalul dramei să-l ucidă pe baron cu sabia unuia dintre însoţitori: „Am preferat să rămân nebun, găsind aici de-a gata pregătite şi puse la punct toate cele trebuincioase pentru desfătarea aceasta atât de nouă: să-mi trăiesc nebunia, cu cea mai lucidă conştiinţă posibilă şi să mă răzbun astfel pe brutalitatea... bolovanului care mi-a zdruncinat creierii!... Şi singurătatea asta - aşa scălâmbă, pustie şi hâdă cum mi-a apărut când am deschis din nou ochii - să mi-o îmbrac pe dată, cum pot mai bine, în culorile şi splendoarea zilei aceleia îndepărtate de carnaval [...] şi să-i oblig pe toţi cei ce mi se înfăţişau dinaintea ochilor să o joace mai departe, pe toţi dracii, acuma doar ca să-mi petrec eu acea faimoasă mascaradă din vremi uitate, care fusese - pentru voi, pentru mine nu! - o comedie de o zi!".

Henric al IV-lea este cel reuşit personaj creat de Luigi Pirandello, prototipul cel mai pur al pirandellismului cel care se încarcerează singur în solitudine şi ficţiune, care se condamnă la portul perpetuu al măştii separatoare de oameni.[18] Acesta adoptă în mod conştient masca nebuniei („Acum, da!...N-avem încotro...(îi chemă în jurul lui, ca spre a se adăposti)... aici, împreună, aici, unul lângă altul... şi pe vecie!.."[19]), dar îşi conservă dreptul de a le demonstra celorlalţi ipocrizia, de a demasca circul făţărniciei tributare puterii şi marşează cinic pe reacţia inhibitivă şi conformistă pe care autoritatea o trezeşte. Preferă singurătatea, dar şi siguranţa acestei ficţiuni, derizoriului, ipocriziei, succesiunii de aparenţe care înseamnă, de fapt, viaţa[20]: „...poţi să te vezi pe tine sub chipul unui cerşetor oprit în faţa unei porţi pe care n-are să poată intra niciodată: cel ce intră pe poarta asta nu vei fi niciodată tu, cu lumea ta lăuntrică, aşa cum ai agonisit-o, prin pipăitul şi prin văzul tău propriu; cel ce va intra e unul, necunoscut ţie, modelat aşa cum te vede şi te pipăie celălalt, prin ochii căruia dai să intri, în lumea lui de nepătruns..."[21].

Potrivit Mihaelei Michailov, râsul acestuia „înscenează grotescul spectacolului celor care se distanţează de propriile măşti, fără să-şi dea seama că regula jocului este dată tocmai de forţa <<microsocietăţii>> măştilor transparente, pe care regele o conduce. Ea presupune însă un pariu dus până la capăt şi îşi câştigă autonomia şi credibilitatea numai dacă nu instituie simularea rolului. Henric denunţă arbitrariul purtării măştii, inadecvarea subiectului care o împrumută la obiectul ei semnificant şi de aceea, el propune un discurs despre semnificaţia substanţială a măştii, care are puterea de a controla jocul. Henric aruncă în ring un exerciţiu de luciditate maximă. Masca nu e un prefabricat, nu e o carcasă, e însăşi modalitatea prin care regele există şi dacă această existenţă nu e absolută, e inutilă[22].

Este evident că lui Henric îi place să se deghizeze. Faptul că îşi vopseşte părul şi faţa nu înseamnă că acesta simte nevoia de a fi altul, ci mai degrabă îşi doreşte să transmită un mesaj clar: „nu sunt ceea ce par a fi, aceasta este ceea ce doresc eu să vedeţi, un nebun"[23].

Masca acoperă, dar şi descoperă ceva despre eul profund al personajului. Ea este corpul puterii schismatice şi de aceea Henric luptă pentru masca identitară, nu pentru cea teatrală, pe care cei din jurul lui mizează: „Asta (îşi scutură haina de împărat), asta care pentru mine este caricatura voită a celeilalte mascarade, a celei neîntrerupte, de fiecare clipă, în care suntem fără voia noastră paiaţele, atunci când, fără s-o ştim ne mascăm în ceea ce ni se pare c-am fi, haina asta ei încă nu şi-o văd ca pe propria lor persoană"[24]. Protagonistul este adeptul unei măşti, care te păcăleşte cu propria ei armă: duplicitatea. Discursul lui amendează camuflarea întâmplătoare şi jucată: „Ca şi cum ar fi de-adevărat! Pentru că numai aşa nu mai este o farsă realitatea!"[25].

---

[18] Alexandru Balaci, *Op. cit.*, p. 178.
[19] Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 262.
[20] Nicoleta Munteanu, Luigi Pirandello şi Matei Vişniec, Institutul European, Iaşi, 2011, p. 170.
[21] Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 248.
[22] *www.istoria-artei.ro/resources/files/art6_MIHAELA_MICHAILOV.pdf*
[23] Nicoleta Munteanu, *Op. cit.*, p. 171.
[24] Luigi Pirandello, *Op.cit.*, p. 259.
[25] *Ibidem*, p. 251.

Nebunia e guvernarea manipulării celorlalţi şi, deopotrivă, a rolurilor: „La comédie de la folie se fait manipulation, notamment lorsque Henri IV, un remarquable acteur, joue de sa folie supposée pour dire à ses anciens amis en toute impunité ce qu'il voulait leur dire"[26]. Henric este lucidul nebuniei care omoară atunci când îi este deconspirată strategia. El refuză să fie manipulat şi dorește să trăiască în concordanță cu sine însuşi. Ceea ce acesta ne propune este de fapt, onestitatea şi ontologia măştii şi deplina conştientizare a sensului acesteia. Astfel, relaţia eu-celălalt devine prelungirea eu-proiecţia sinelui din mine. Nebunia este o perspectivă a alterităţii, în măsura în care alteritatea este în acelaşi timp natura interioară cea mai profundă şi cea mai ireductibilă: „Nebunul apare acum într-o dialectică, mereu reîncepută, a Aceluiaşi şi a Celuilalt. El e purtător al unui limbaj şi învăluit într-un limbaj niciodată epuizat, mereu reluat şi trimis înapoi la el însuşi prin jocul contrariilor, un limbaj în care omul apare în nebunie ca fiind altul decât el însuşi; dar în această alteritate, el dezvăluie adevărul care e el însuşi... Nebunul nu mai e smintitul în spaţiul împărţit al neraţiunii clasice; el e alienatul în forma modernă a maladiei"[27]. El pune în discuție şi potenţează la maxim adevărul latent al *poesis-ului* nebuniei: „Sunt vindecat, doctore, pentru că-mi dau perfect seama că fac pe nebunul, aici, în faţa voastră, şi fac pe nebunul cu tot calmul! Păcat de voi că o trăiţi atât de agitat, fără să vă vedeţi şi să vă ştiţi nebunia!"[28].

Luând în discuţie criza identităţii unui personaj, posibilităţile de a se juca în spectacolul vieţii pe sine însuşi, raportul dintre forma rigidă şi devenire, dintre luciditate şi nebunie, dintre falsul comod şi realul tragic, piesa lui Pirandello se impune ca izbândă a teatrului modern.

Chiar şi situaţia femeii în societate ocupă un loc deosebit în opera pirandelliană. În concepţia lui, aceasta deţine calităţi spirituale şi morale deosebite. Ersilia Drei, protagonista piesei *Să îmbrăcăm pe cei goi*, este dominată de conştiinţa neputinţei, de faptul că soarta ei este să fie înfrântă de viaţă.

Povestea ei este simplă şi banală: orfană, guvernantă în casa unui consul, încearcă să se sinucidă pentru că, din neatenţia ei, pe când se îmbrăţişa pătimaş cu stăpânul, fata consolului a căzut de pe balustrada terasei, accidentându-se mortal. Salvată, găseşte adăpost în casa romancierului Ludovico Nota, care „are simţământul că în ea va găsi stofă pentru un nou roman şi poate pe eroina unei ultime aventuri"[29]. Constrânsă de circumstanţe – consulul Grotti care vine să-i ceară socoteală pentru moartea fetiţei, logodnicul care a venit să-şi îndrepte greşeala de a o fi părăsit, o părăseşte din nou, după ce află faptul că a fost silită să întreţină relaţii cu consulul, iar soţia acestuia, orbită de gelozie, dă cărţile pe faţă, spunând tuturor adevărul – Ersilia se otrăveşte şi moare, scăpând de ura şi de dragostea semenilor ei.

În *Aşa e dacă vă pare*, Pirandello merge mai departe şi aduce pe scenă nu eroi, ci personaje înfăţişând oameni obişnuiţi, însă, cu totul remarcabilă este *Henric al IV-lea* – o replică la *Hamlet* de William Shakespeare[30]. Se poate observa predilecţia dramaturgului pentru improvizaţie scenică şi pentru demitizarea idealurilor teatrale ale clasicilor, ceea ce creează impresia de spontaneitate şi prospeţime. Acest fapt este doar o aparenţă care nu exclude truda elaborării, avatarurile formei. Reluând, se poate deduce, prin unificarea realităţii ultime a textelor, că teatrul l-a învăţat pe Luigi Pirandello şiretlicurile măştii şi tristeţea dedublării, aşa cum i-a oferit lui Narcis un ochi de apă[31]. Astfel „pentru îndrăzneaţa şi ingenioasa renaştere a artei dramatice şi scenice"[32], în 1934 Luigi Pirandello primeşte Premiul Nobel pentru Literatură: „Pentru reuşita strădaniilor mele literare a trebuit să merg la şcoala vieţii. Această şcoală, deşi nefolositoare unor minţi strălucite, este singurul lucru care poate ajuta o gândire de tipul meu: atentă, concentrată, răbdătoare, cu adevărat copilărească la început, de elev ascultător dacă nu de profesori, cel puţin de viaţă, un elev care nu a părăsit niciodată încrederea sa deplină în lucrurile pe care le-a învăţat. Această încredere vine din

[26]Isabelle Smadja, *La Folie au Theatre,* Paris, 2004, p.253.
[27]Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Bucureşti, 1996, p. 508-509.
[28]Luigi Pirandello. *Op. cit.*, p. 260.
[29] Alice Voinescu, *Întâlnire cu eroi din literatură şi teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1938, p.126.
[30] Doina Ruşti, *Enciclopedia culturii umaniste,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2006, p. 284.
[31]*www.crispedia.ro/Luigi_Pirandello_-_repere_biografice*
[32]*Laureaţii Premiului Nobel pentru Literatură* – Almanah „Contemporanul", 1983, p. 247.

simplitatea naturii mele profunde. Am simţit nevoia de a crede în aparenţa vieţii fără cea mai mică rezervă ori îndoială. Pe măsură ce talentele mele reale se dezvoltau, mă lăsau complet neputincios în faţa vieţii, aşa cum devine orice artist adevărat, capabil doar de gândurile şi simţirile sale. Gânduri pentru că am simţit şi simţiri pentru că am gândit. De fapt, sub puterea iluziei de a mă crea pe mine însumi, am creat doar ce am simţit şi am fost în stare să cred. Aş vrea să cred cu bucurie că acest Premiu a fost dat nu atât de mult pentru virtuozitatea mea ca scriitor, neglijabilă de altfel, ci pentru sinceritatea omenească a operei mele"[33].

Moare la 10 decembrie 1936, iar familia se supune dispoziţiilor sale testamentare: „Când voi muri, să nu mă îmbrăcaţi, înfăşuraţi-mă într-un cearşaf. Fără flori, fără lumânare la căpătâi. Un dric sărăcăcios. Gol. Şi nimeni să nu mă-nsoţească, nici rude, nici prieteni. Dricul, calul, birjarul, asta-i tot. Ardeţi-mă"[34].

BIBLIOGRAPHY

1. Balaci, Alexandru, *Luigi Pirandello*, Editura Univers, Bucureşti, 1968.
2. Berlogea, Ileana, *Pirandello*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.
3. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, Bărboi, Constanţa, *Crestomaţie de literatură universală*, Editura Diacon Coresi, Oradea, 1993.
4. Călinescu, George, *Pirandello*, în Scriitori străini, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.
5. Coţofan, Mona, Balan, Liliana, *Compendiu de Literatură Universală,* Editura Polirom, Iaşi, 2001.
6. Foucault, Michel, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Bucureşti, 1996.
7. Munteanu, Nicoleta, *Luigi Pirandello şi Matei Vişniec*, Institutul European, Iaşi, 2011.
8. Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze*, Editura 100+1 Gramar şi Fundaţia cultural Camil Petrescu, Bucureşti, 2002.
9. Pirandello, Luigi, *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.
10. Ruşti, Doina, *Enciclopedia culturii umaniste*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2006.
11. Săraru, Dinu, *Henric al IV-lea de Pirandello* în rev. „Luceafărul", anul IX, nr. 40 (231), 1 oct. 1966.
12. Voinescu, Alice, *Întâlnire cu eroi din literatură şi teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

[33] Fragment din Discursul susţinut de Luigi Pirandello la Banchetul Nobel organizat de Primăria din Stockholm, la 10 decembrie 1934.
[34] *ro.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello*

LE MOT COMIQUE ET LE COMIQUE DES MOTS. UNE COORDONNÉE DU RISIBLE CHEZ HERVÉ BAZIN

Bianca-Livia Bartoş
PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract:Hervé Bazin employs a whole series of techniques whose purpose is the production of charm in the literary work. Within the same aesthetic penchant, the writer soaks his mocking pen in the ink of his sorrow and, with the help of humor and irony, with this poisonous attitude against evil, his character provokes laughter while protecting himself from bitterness. In this way, we can consider that humor is a canonical subject in the discovery of the Hervé Bazin aesthetic, theme found at the center of my interests in this research, with a focus on the comic words. Without claiming completeness, since only the complexity of humor in Hervé Bazin can be the subject of a doctoral thesis, what I propose here is to raise the comic of the work of Bazin in an attempt to prove that by resorting to laughter, the author signs his contract of poetic writing.

Keywords: humor, comic, comic word, comic name, poetic writing

« On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré »[1], souligne Henri Bergson dans sa tentative de définir le comique des mots. Selon le même philosophe, détacher les phrases de celui qui les prononce ou du contexte qui les a fait naître, elles ne peuvent pas provoquer le rire, vu que le comique ne surgit pas d'elles-mêmes : « il ne suffit pas que ce soit une phrase toute faite, il faut encore qu'elle porte en elle un signe auquel nous reconnaissons […] qu'elle a été prononcée automatiquement. »[2], constate-t-il. Et puisque ce n'est que par la force du contexte et par des associations inhabituelles que le mot a cette qualité d'entraîner le comique, il y a des phrases reposant sur un comique de l'absurde, sur une erreur grossière ou sur une contradiction des termes[3].

Néanmoins, chez Hervé Bazin le mot est d'une si grande primauté qu'il a, assez souvent, une force comique indépendante, soutenue par la formation de nouveaux mots, ainsi que par le choix du nom des personnages. Inscrivant son discours dans une coordonnée du risible, l'écrivain se détache des normes imposées par le philosophe, raison pour laquelle il entre dans mon propos, dans cette recherche, d'analyser en particulier le premier noyau du comique des mots, afin de relever l'esthétisme du discours poétique bazinien.

1. Une « lexigonie » du risible

Le vocabulaire d'une langue s'enrichit constamment avec l'apparition de nouveaux termes. Mais pour les écrivains, se trouvant en tout instant à la quête du mot juste, il y a toujours cette insuffisance du lexique[4], parfaitement applicable chez Hervé Bazin aussi[5] et qui le guide vers une nouvelle « lexigonie » : « J'ai trop le souci de cultiver ma propre langue »[6], confesse l'auteur.

---

[1] Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France/Quadrige, 1940, p. 51.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] Dans son désir de maîtriser le vocabulaire d'une langue dans son intégralité, demandé quel est son mot préféré, Hervé Bazin répond : « Dictionnaire, justement ! Il les contient tous. » (Hervé Bazin in *Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Paris, Éditions Stock, 1992, p. 120).
[5] Cette insuffisance du lexique étouffe la plume de l'écrivain aussi, employant la même expression redondante dans plusieurs romans. Exemplifions avec la structure « sans craindre le coq-à-l'âne », réitérée dans *Qui j'ose aimer*(p. 13), *L'école des pères*(p. 18), *Le démon de minuit*(p. 97) et *L'huile sur le feu* (p. 176).
[6] Hervé Bazin in Jean Anglade, *Hervé Bazin*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962, p. 65.

D'ailleurs, cette même fièvre de la fabrication langagière a touché, au long des siècles, de grands écrivains de la littérature française, à l'instar de Balzac, ayant inventé le verbe « anecdoter », de Boris Vian avec son « pianocktail », de Louis-Ferdinand Céline avec le verbe « cacatoïser » ou même de Julien Green, qui avait inventé son « allélouyer »[7].

Usant du plus légitime de ses droits d'écrivain et guidé par son ambition d'originalité, Hervé Bazin s'attaque, lui aussi, à la création de nouveaux mots, qu'il intègre magistralement dans son œuvre, là où elle atteint des valeurs impressionnantes. Dans son étude sur le premier roman de l'écrivain, Fabienne Épinette-Brengues passe en revue les procédés de création verbale dans *Vipère au poing*, en identifiant des néologismes, des mots-valises, des jeux de mots sur des noms propres, des paronymes, des paronomases, des allitérations et la liste pourrait continuer[8]. Sans beaucoup insister sur le sujet, l'auteur énumère les procédés identifiés, pour les exemplifier succinctement avec de brèves citations tirées du chef d'œuvre bazinien. De ce fait, pour de ne pas superposer cette analyse à la recherche de l'exégète et pour ainsi prouver l'esprit poétique de l'auteur le long de son chemin artistique, je vais m'arrêter à quelques exemples, en excluant dès le départ le premier roman publié.

Soudés ou non par un trait d'union, les nouveaux mots s'enchaînent dans l'œuvre bazinienne, faisant preuve de l'individualité de l'écrivain et suscitant, le plus souvent, le rire. Il y en a, ainsi, des tournures plus simples, comme : une religion du genre « quatre-fois-dans-la-vie » (*LTEM*, p. 114), « ayez-pitié-de-nous » (*ANDF*, p. 90), glissant vers des néologismes plus complexes, tels que : « le-chat-qui-voit-le-chien-boire-son-lait » (*MPC*, p. 38)[9], « Du touche à touche au bouche à bouche » (*LM*, p. 13) ou même : « *le-fameux-rien-qu'à-la-voir-passer-on-lui-disait-merci* » (*LM*, p. 32), l'un des plus longs mots composés.

Pourtant, si les nouveaux mots provoquent le rire par des associations inédites, le comique des mots est couronné, chez Hervé Bazin, par celui du nom des personnages.

2. Le comique des noms

a) En tant que concept sémiologique, la typologie du personnage renvoie au signe linguistique. Signalons, ainsi, que le choix des noms est, chez Hervé Bazin, souvent motivé, même expliqué et cela dès le premier roman. D'ailleurs, au sujet du choix délibéré du nom des héros, Émile Zola affirme avec persuasion : « Nous mettons toutes sortes d'intentions dans les noms. Nous nous montrons très difficiles, nous voulons une certaine consonance, nous voyons souvent tout un caractère dans l'assemblage de certaines syllabes. »[10], remarque l'écrivain naturaliste.

Dans ce contexte, ironisant le caractère faible de son père, le personnage-narrateur de *Vipère au poing*écrit :

> Si vous voulez bien vous en référer à *L'Explication du Caractère par les prénoms*, opuscule de je ne sais plus quel mage, vous constaterez que pour une fois la définition se trouve parfaite.

[7]Ashley Cooper, *Les mots inventés par les écrivains*. [En ligne].URL : http://www.lecthot.com/les-mots-inventes-par-les-ecrivains. (Consulté le 26.01.2019).Dans cet article, inventoriant le nom des artistes ayant recours à ce procédé novateur, l'auteur cite Hervé Bazin aussi avec l'invention du mot « cleftomanie », notion présente dans *Vipère au poing*, pour ainsi caractériser l'obsession de Folcoche à s'emparer des objets de ses fils pour les mettre sous clé dans ses tiroirs. Pourtant, il convient d'intégrer dans la même catégorie aussi le mot « matrimoine » qui, l'observe Crina-Magdalena Zărnescu, « n'existe pas en français comme tel. » (Crina-Magdalena Zărnescu, « L'intimité ironique dans le roman *Le matrimoine* d'Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Actes du Colloque International de Cluj-Napoca (16-18 mai 2014), (dir. Simona Jișa et Porumb Anca), Cluj-Napoca, Éditions Casa Cărții de Știință, coll. « Romanul francez actual », 2015, p. 183).

[8] Fabienne Épinette-Brengues, *Étude sur Hervé Bazin. Vipère au poing*, Paris, Éditions Marketing S. A., coll. « Résonances », 2000, p. 77.

[9] Jean Anglade, *Hervé Bazin*, *o.c.*, p. 143.

[10] Lettre de Zola à A de Cyon du 29 janvier 1882, citée par Philippe Hamon in *Système des personnages dans les* **Rougon-Macquart d'Émile Zola**, Genève, Éditions Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 110.

> « Les Jacques, y est-il dit, sont des garçons faibles, mous, rêveurs, spéculatifs, généralement malheureux en ménage et nuls en affaires. »[11] (*VAP*, pp. 37-38)

En outre, la plupart des explications que l'auteur offre concernant le choix du nom de ses personnages renvoient au côté métaphorique. Ainsi, omniprésents dans la maison du jeune couple marié, les Guimarch sont très vite étiquetés :

> Les Guimarch sont des Guimarch : nombreux, fidèles entre eux – ce qui n'est pas si mal – criards et chauds comme des poules, ronds comme des boules, curieusement farauds de leur patronyme breton (Guimarch : *digne d'avoir un cheval*) qui les met en selle sur les petits principes comme sur les grands dadas. (*LM*, p. 28)

Dans de pareilles circonstances et afin de ridiculiser une certaine typologie de personnages, le narrateur se voit obligé d'expliquer le choix qu'il fait. Parmi les nombreux exemples confirmant cette hypothèse, citons, pour commencer, le nom d'Arthur Gérane, protagoniste de *La tête contre les murs*,et jugé le plus faible parmi les héros baziniens. Selon les nombreuses et très controversées étymologies, le nom d'Arthur provient des Bretons et des Gallois, renvoyant à un signifiant *ours* et d'un second élément, latinisé, de *roi*, un « roi des ours ». L'ours était autrefois un emblème royal chez les Celtes, tout comme le lion le sera dans les monarchies européennes. Pour les Irlandais, par contre, Arthur vient du mot « art » qui veut dire « pierre », symbole de solidité. Pour les Scandinaves, Arthur est la transcription du norvégien « Arnthor », signifiant « l'aigle du dieu Thor »[12]. Finalement, bien que les différences de signification soient si nettes, elles renvoient au même dénominateur commun, celui de pouvoir dominant ou de la force physique immuable, particularité contraire au caractère faible du protagoniste bazinien. C'est ainsi que, par son intention délibérée, l'écrivain choisit un prénom fort pour une personnalité faible, vu que son personnage n'est pas marqué par une virulence de l'esprit, mais plutôt par une caducité de la psyché, une sérénité des pensées, parsemée par des moments de fébrilité. De ce fait, si Hervé Bazin recourt à une antiphrase pour suggérer ce paradoxe, le choix de le changer risque de dissiper l'objectif visé par l'auteur[13].

Gérard Laguenière, par contre, est un combattant et l'écrivain n'hésite pas à le faire connaître par une digression étymologique dans le roman : « N'oublions pas que […] son prénom [le prénom de Gérard] (tiré du germanique *Ger-hard*, qui veut dire *lance forte*) est difficile à porter » (*DDM*, p. 206). Quant à Abel Bretaudeau, dont les initiales renvoient aux deux premières lettres de l'alphabet, il atteste la présence d'une personnalité en quête de soi-même. Pourtant, son nom de famille, renvoyant de façon indirecte au sentiment de réclusion dans le matrimoine, ne sera exposé que plus tard, dans *L'école des pères* : « Bretaudeau devant se lire *breteau d'eau* (de *breteau*, oiseleur, dérivé de *bret*, piège à oiseau) » (*EP*, p. 113), expose le narrateur. D'ailleurs, comprenant parfaitement ces valeurs symboliques, les quatre enfants du protagoniste les figurent dans un dessin représentant un canard aux pattes prises dans un filet.

b) Dans le choix du nom des personnages il y a une seconde typologie de préférences, en raison de leur résonance acoustique. C'est le cas du père Vadeboncœur, l'un des nombreux précepteurs des enfants Rezeau dans *Vipère au poing*, nom qui réapparait dans *Le neuvième jour*, mais seulement comme sujet d'antiphrase, où Mme Vadeboncœur, « dont le nom n'illustre pas le

---

[11] Les Jacques, souligne le narrateur de *Vipère au poing*, sont des faibles : paradoxalement, le premier né et fils unique du mariage Bazin-Danigo, porte le nom de Jacques et le sort semble bien se plier sur la définition proposée par l'écrivain, vu le sort tragique du fils.

[12] Xavier Delamarre, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Éditions Errance, 2003, p. 56. Idée reprise d'une étude déjà publiée in *French Journal For Media Research*, « Le roman bazinien – un contrat d'adaptation cinématographique », Toulouse, 2016, revue en ligne, URL : http://frenchjournalformediaresearch.com/index.php?id=976.

[13] À noter, dans ce contexte, le choix du metteur en scène de changer, dans l'adaptation cinématographique, le nom d'Arthur en François Gérane.

caractère du personnage » (*NJ*, p. 30) est l'ex-femme de Martin Lansdale, remariée au Québec. Le même choix antithétique se fait pour le nom de Claire, dont la couleur de la peau est en contradiction avec son nom : « Suis mon ticket ! décide cette noiraude dont le teint, hérité de sa mère, n'illustre pas le prénom. » (*EV*, p. 9), explique le narrateur.

Dans ce même contexte, on peut citer aussi l'appellatif de Heurtevent de *La tête contre les murs* ou même du Maître Lheureux de *Madame Ex*, dont seul le choix du nom suscite le rire, laissant déchiffrer à travers le mot un caractère empoisonné par le goût du pouvoir ou l'empreinte d'une attitude venimeuse sur la vie. À ce sujet, il convient de rappeler aussi le penchant de l'écrivain pour les sobriquets assez souvent présents dans son roman. Il y a, tout d'abord, Brasse-Bouillon, dont le surnom semble être issu, remarque Alexandre Lorian, de « brasse couillon »[14]. Et alors si le nom du personnage invite à la sacralité par l'identité onomastique rappelant à Saint Jean, le sobriquet choisi n'est que l'image antagonique de ce caractère insurgé et défini par la révolte.

Impossible de continuer sans rappeler, une fois de plus, le surnom si controversé que les trois frères Rezeau ont inventé pour leur mère et dont la formation a été maintes fois associée à la contraction de folle et cochonne. Cependant, lors d'un entretien accordé à Jean-Claude Lamy, Hervé Bazin démolit cette conviction, motivant son choix par le recours à l'affreuse image de la truie dévorant ses petits après leur naissance[15], tableau qui peint dans les mêmes couleurs sombres le caractère de cette mère despotique. D'ailleurs, ce spectacle atroce de la maman qui dévore ses petits hante l'écrivain pour longtemps, puisqu'il choisit de le réinterpréter, avec la même aversion, dans un fragment de *L'église verte*. Cette fois, la protagoniste du roman, orpheline de mère depuis quelques années, s'étonne face à la scène ignoble de la chatte dévorant ses petits : « Mère indigne, cannibale ! » (*EV*, p. 125), s'écrie le personnage.

Quant à la motivation du choix toponymique dans le roman bazinien, elle commence dès *Vipère au poing* et cela avec la description burlesque de la Belle Angerie :

> « LA BELLE ANGERIE ? » Un nom splendide pour séraphins déchus, pour mystiques à la petite semaine. Disons tout de suite qu'il s'agit d'une déformation flatteuse de la « Boulangerie ». Mais ajoutons que « l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu » et l'altération du toponyme se trouvera justifiée, car je vous jure que, *Boulangerie* ou *Belle Angerie* on y a toujours fabriqué du pain azyme. (*VAP*, p. 13)

Cette maison, faisant partie du cadre inséparable des Rezeau, ne peut pas se détacher de l'influence négative de l'arrivée de Folcoche, qui change les règles du foyer. Elle supprime d'abord l'habitude de déménager deux fois par an : « nous devions, plus tard, habiter la Maison (grand M) toute l'année et nous en contenter, comme se contentent des leurs, en tous points analogues à la nôtre, des hobereaux de la région. » (*VAP*,p. 15), se souvient le protagoniste. Les descriptions, mettant en évidence des traits négatifs, mais dans un style humoristique, provoquent immédiatement le rire : « sans compter cette immense serre, stupidement orientée au nord, de telle sorte que les lauriers-roses y crèvent régulièrement chaque hiver » (*VAP*,p. 14), remarque le héros. La force avec laquelle il ironise le domaine du Patys, celui qui a abrité quelques années de son enfance et nommé ici « La Belle Angerie », tire la sève de l'esprit révolté du héros, une âme accablée par le poids de son passé affreux.

Quant au roman *Le matrimoine*, le lecteur découvre la « paronymie trompeuse »[16] entre la rue des Lices/délices, ainsi renvoyant, selon Crina-Magdalena Zărnescu, à la condamnation à perpétuité dans l'illusion d'un mariage heureux : « Ce signifié se trouve gravé dans le potentiel sémantique du mot "lice" qui a trait à tout "espace fermé", "clôture", "maille d'une chaîne", amplifié par un sens collatéral péjoratif renvoyant à "la femelle d'un chien de chasse" », observe l'auteure. D'ailleurs, au

[14] Alexandre Lorian, « Hervé – le verbe en verve » in *Hervé Bazin : actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986*, Angers, Éditions Presses de l'Université d'Angers, 1987, p. 215.
[15] Jean-Claude Lamy, *Hervé Bazin.Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Paris, Stock, 1992, p. 69.
[16] Crina-Magdalena Zărnescu, « L'intimité ironique dans le roman *Le matrimoine* d'Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, *o. c.*, p. 189.

sein de ce registre humoristique motivé par une récurrence de l'influence angevine, il y a toute une ironie dirigée contre le mariage par une série de procédés, tels que : « l'antiphrase, exagération, opposition, illustration inadéquate, invention lexicale, jeux de mots etc. »[17], remarque la même auteure.

c) Dans le même penchant pour l'ironie, il y a aussi des choix motivés par la symbolisation historique ou religieuse. Dans ce contexte, ironisant l'étymologie religieuse du nom de sa grand-mère, le protagoniste de *Vipère au poing* avoue : « Mon grand-père, comme tout le monde, avait une femme qui répondait au nom évangélique de Marie. » (*VAP*, p. 19). Semblablement, le beau-père Guimarch s'appelle Toussaint : « parce que né ce jour. Point funèbre du tout ce bonhomme d'un mètre quatre-vingts, malgré sa voix caverneuse. » (*LM*, p. 29), remarque le héros. Effectivement, le personnage n'aura pas beaucoup d'interventions dans le roman, mais son nom peut accomplir une fonction de prolepse, ainsi renvoyant à l'incipit de *L'école des pères*, qui s'ouvre précisément avec sa mort. Quant au dernier roman de la trilogie, Folcoche trouve que les enfants Rezeau ont des prénoms curieux : Blandine tire son nom de la « martyre étripée par une vache lyonnaise » (*CDC*, p. 51) et Joséphine Forut, dite Salomé, rappelle de l'un des plus sordides épisodes bibliques. Mais si, par sa danse et sa beauté, Salomé aurait demandé la tête de Jean-Baptiste comme acte d'obédience à sa mère, Hérodiade, le personnage bazinien souffre de cette trahison mythologique et reconstruit cette figure religieuse. Ayant les mêmes traits aphrodisiaques, Salomé est d'une beauté féérique, surnaturelle, de sorte que son père même se l'imagine « en tenue de paradis terrestre. » (*CDC*, p. 8), tout en la définissant par un caractère nettement plus indépendant que le personnage de la Bible.

Dans *Le démon de minuit*, Sévérin tire son nom de l'empereur roman Sévère, ainsi prévoyant sa mort par l'échec, aux temps historiques, du César dans sa lutte contre Maximien. Quant à Solange, la deuxième femme de Gérard, elle fait penser à la Sainte-Solange, mais encore une fois de manière dérisoire : de vingt ans plus jeune que son mari, elle est une adultérine du début à la fin du roman. Se greffant sur le *carpe diem* horatien, elle agit « sans pour autant faire référence à sa patronne, bergère du IX^{e} siècle qui défendit si pieusement sa vertu qu'elle la garda, mais perdit la vie. » (*DDM*, p. 53), remarque le narrateur de l'histoire.

Un autre exemple pertinent renvoie au dernier fils de Louis Davermelle – Félix – choix motivé dans le texte par sa fonction biblique : « – Pourquoi Félix, dit aussitôt Gabriel. […] – J'avais dit : *Le saint du jour !* fit Odile. Comme pour moi. Mon anniversaire est aussi ma fête. […] Félix, l'heureux, ça tombait bien. » (*ME*, pp. 175-176), assure le personnage. Selon le même exemple, né le jour de Noël, le dernier fils de Gérard Laguenière et d'Yveline Darne dans *Le démon de minuit*, portera le nom de Noël.

d) Une quatrième typologie concernant le choix du nom des personnages est motivée par la récurrence angevine, là où des noms comme Aubin, Constance, Juliette ou Gabrielle témoignent, par leur fréquence, du penchant d'Hervé Bazin pour sa terre natale. De surcroît, qualifié par ses études en toponymie, l'auteur choisit des couleurs inédites afin de peindre le paysage des noms propres dans son œuvre, expliquant soigneusement leur étymologie. Ainsi, décrivant le domaine d'Isabelle Duplon, le texte informe : « *la fourvoie*, la mauvaise route, le chemin de terre comme il y a tant par ici et où si souvent les charretiers s'égarent. » (*QJA*, p. 83). Habilement construit par les « dédales » qui y habitent, le trajet sinueux de la Fouve ne cache pas d'autre Minotaure que ses résidentes, méfiantes envers toute présence masculine. Aventuré, égaré et perdu, le chemin de la Fouve invite, par son étymologie même, à l'image d'un labyrinthe, à l'intérieur duquel tout étranger se perd facilement.

e) Mais il y a aussi d'autres personnages, dont le choix du nom n'a pas certainement des motivations externes. Néanmoins, une brève allusion à leur similitude animale prouve certains traits

[17] *Ibid.*

physiques ou de caractère. À ce sujet, en 1598, Giambattista Della Porta, philosophe italien du XVI^e^ siècle, publiait un traité de physionomie humaine, en partant des ressemblances que l'homme peut avoir avec les animaux. Selon Della Porta, une physionomie qui renvoie au lapin, par exemple, trahit une personnalité craintive, timide ou même angoissée. Semblablement, avoir un visage qui ressemble à la tête d'un coq ne peut renvoyer qu'à une personne d'un courage immanquable, brave et fière[18]. De ce fait, analysé à la lumière de cette direction herméneutique, il n'est pas difficile de retrouver des exemples pertinents dans le roman bazinien. On peut rappeler, à ce sujet, le cas du docteur Cauchon, dont le vrai nom était Porc'Her, tel que le signale l'auteur dans ses notes préparatoires. Dans le même roman, l'avocat du héros est décrit comme : « un petit bonhomme à grosse tête, tout en crinière : une gueule de lion sur un corps de macaque. » (*TCM*, p. 159), souligne le narrateur. Pour le bon développement de son royaume et afin de garder sa couronne, le roi de la jungle est censé dominer son groupe. De manière semblable, par la gratuité de son ironie, l'auteur choisit de mettre en évidence cette qualité du personnage, qui a fait de lui un grand avocat de la région. Pour faire penser à sa force latente pour le moment, le protagoniste même est décrit comme ayant une « tête de veau » (*TCM*, p. 203). Quant à la protagoniste de *L'huile sur le feu*, en raison de son caractère énergique et de son allure maigrichonne, elle est assimilée à une abeille, pour que l'oncle Tio du *Matrimoine*soit portraitisé avec de grandes oreilles d'âne, à l'exemple du roi mythologique Midas.

Inclure le monde animal dans l'art est devenu une pratique assez courante dans la littérature de tous les siècles : on la retrouve dans la mythologie, dans les contes de fées, dans le genre romanesque et, d'autant plus, dans celui de la poésie, avec les fables de La Fontaine. D'ailleurs, c'est en commençant par les livres adressés aux enfants que l'on découvre cette catégorie de l'animal dans le portrait des personnages romanesques. Ainsi, Charles Perrault voulait doter la littérature française d'une mythologie du monstrueux : ses textes sont débordés d'un champ lexical du monde animal, puisqu'on y retrouve des bêtes féroces, des dévorations ou des paysages sauvages cauchemaresque et des métamorphoses identifiées même dans la transformation maléfique de la belle en bête. Leur interprétation va de l'analyse la plus naïve jusqu'à une herméneutique de la sexualité puisque, selon les études de psychanalyse du conte[19], les personnages de ces récits sont hantés par le désir de s'unir avec leur côté animalière, caché dans tout être humain. Les dévorations représentent, ainsi, la hantise du désir sexuel, qui aboutit par accaparer l'homme.

f) Il y a, de ce fait, toute une typologie de héros baziniens selon le choix comique de leur nom, mais il y a aussi des personnages inclassables de ce point de vue. Selon le modèle de Nathalie Sarraute, Hervé Bazin dédie tout un roman poétique à cette thématique de l'inconnu, vu que dans *L'église verte*, son protagoniste se dépouille même de ce titre de l'existence sociale. Néanmoins, malgré le grand refus à dévoiler son identité, le personnage bénéficie d'un nombre considérable de surnoms, pour que le roman semble être le plus riche de ce point de vue. À ce propos, dans une étude sur ce texte, Simona Jișa fait un inventaire des remplacements lexicologiques pour l'identification de l'inconnu. L'auteure identifie des pronoms personnels, tels que « vous, lui, moi », des noms communs neutres « garçon, gars, type, compagnon », des noms communs descriptifs (« le barbu, le faune »), qui révèlent des caractères physiques (« l'éclopé, l'opéré »), psychiques (« un sage »), son mode de vie (« le nomade, le solitaire, l'énigme »). Il y a aussi des surnoms, comme « Trente ou Mutix », des initiales « X et SNP », des noms des personnages littéraires (« Tarzan, Robinson ») ou mythologiques (« Adam, Orphée, Saint Jean, Jésus, Moïse »)[20].

Mais alors si le grand nombre des remplacements lexicologiques pour le nom de l'inconnu prouvent le penchant démesuré de l'auteur pour le comique de noms, ainsi que son grand « souci de

[18] Giambattista Della Porta, *Della Fisionomia dell' huomo*, Napoli, 1598, traduit du latin par Giovanni di Rosa, pp. 88-89.
[19] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.
[20] Simona Jișa, « Le mythe du bon sauvage revisité par Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, *o. c.*, pp. 104-105.

la langue »[21] , le personnage réussit, par sa décision, de se maintenir à distance d'un monde dont on peut difficilement s'échapper, notamment parce que les règles imposées légitiment toute appartenance à la communauté. C'est pour cela que, dans son aspiration à la liberté totale, le personnage construit une muraille de Chine entre lui et la société.

En fin de compte, si le héros gratifie le mot d'une force inédite, capable de faire ressortir l'humour par lui-même, ce n'est que par la souffrance d'un être stigmatisé par le drame de son enfance. De ce fait, le comique issu de la formation des nouveaux mots, ainsi du choix du nom des personnages est voué à relever le côté poétique de l'acte littéraire, ainsi que sa qualité esthétique.

BIBLIOGRAPHY

BAZIN, Hervé, *Vipère au poing*,Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948.
BAZIN, Hervé, *La tête contre les murs*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1949.
BAZIN, Hervé, *La mort du petit cheval*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1950.
BAZIN, Hervé, *Lève-toi et marche*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1952.
BAZIN, Hervé, *L'huile sur le feu*,Paris, Éditions Bernard Grasset, coll. « Les cahiers verts XXIII », 1954.
BAZIN, Hervé, *Qui j'ose aimer*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1956.
BAZIN, Hervé, *Au nom du fils*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.
BAZIN, Hervé, *Le matrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
BAZIN, Hervé, *Les bienheureux de La Désolation*,Paris, Éditions du Seuil, 1970.
BAZIN, Hervé, *Cri de la chouette*,Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.
BAZIN, Hervé, *Madame Ex*,Paris, Éditions du Seuil, 1975.
BAZIN, Hervé, *Un feu dévore un autre feu*,Paris, Éditions du Seuil, 1978.
BAZIN, Hervé, *L'église verte*,Paris, Éditions du Seuil, 1981.
BAZIN, Hervé, *Le démon de minuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1988.
BAZIN, Hervé, *L'école des pères*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
BAZIN, Hervé, *Le neuvième jour*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1994.

Bibliographie secondaire

ANGLADE, Jean, *Hervé Bazin*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La bibliothèque idéale », 1962.
BAZIN, Hervé, *Entretiens avec Jean-Claude Lamy*, Paris, Éditions Stock, 1992.
BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France/Quadrige, 1940.
ZARNESCU, Crina-Magdalena, « L'intimité ironique dans le roman *Le matrimoine* d'Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Actes du Colloque International de Cluj-Napoca (16-18 mai 2014), (dir. Simona Jișa et Porumb Anca), Cluj-Napoca, Éditions Casa Cărții de Știință, coll. « Romanul francez actual », 2015.
ÉPINETTE-BRENGUES, Fabienne, *Étude sur Hervé Bazin. Vipère au poing*, Paris, Éditions Marketing S. A., coll. « Résonances », 2000.
HAMON, Philippe, *Système des personnages dans les* Rougon-Macquart *d'Émile Zola*, Genève, Éditions Droz, coll. « Titre courant », 1998.
DELAMARRE, Xavier, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Éditions Errance, 2003.
LORIAN, Alexandre, « Hervé – le verbe en verve » in *Hervé Bazin : actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986*,Angers, Éditions Presses de l'Université d'Angers, 1987.
DELLA PORTA, Giambattista, *Della Fisionomia dell' huomo*, Napoli, 1598, traduit du latin par Giovanni di Rosa.
BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.
JIȘA, Simona, « Le mythe du bon sauvage revisité par Hervé Bazin » in *Hervé Bazin : du milieu de la famille à l'esthétique du roman, o. c.*

[21] Pierre de Boisdefree cité par Alexandre Lorian, « Hervé. Le verbe en verve » in *Hervé Bazin : actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986, o.c.*, p. 211.

Sitographie

www.lecthot.com

Liste d'abréviations utilisées [22]

ANDF – Au nom du fils
BLD – Les bienheureux de La Désolation
CDC – Cri de la chouette
DDM – Le démon de minuit
EP – L'école des pères
EV – L'église verte
FDAF – Un feu dévore un autre feu
HSF – L'huile sur le feu
LM – Le matrimoine
LTEM – Lève-toi et marche
ME – Madame Ex
MPC – La mort du petit cheval
NJ – Le neuvième jour
QJA– Qui j'ose aimer
TCM– La tête contre les murs
VAP – Vipère au poing

[22] Première édition consultée pour chaque œuvre.

VALERIU ANANIA IN THE CNSAS FILES

Constantin Petrea
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:A subject of great interest both in the past and present is represented by the clarification of some aspects regarding the collaboration or not with the secret services of the comunist regime of some leading figures of the Romanian society and culture. One such name is Valeriu (Bartolomeu) Anania, an orthodox clergyman, leader of the students strike in Cluj in 1946 while being considered a Legionnaire, a person close to Patriarch Justinian, an ambassador of the Romanian Patriarchy in America for 11 years and last but not least Mythropolit of Cluj, Alba, Crişana and Maramureş. It was no surprise that this man would be of interest for the leading regime in Bucharest for 40 years, too, especially for his close relation with the patriarch, but also for those who, after the events in 1989, were interested in unveiling, sometimes over limits, his supposed activity of collaborator/informer/agent. Various ideas and assumptions have appeared in the public field which have caused controversies far from the "sine ira et studio" principle, this being the reason why they are read "cum grano salis". It is certain that today these subjects take account of likes, follows or interests far from ethics and any journalist is a man "below times". The present writing will try to offer a few objective considerations upon the activity of Valeriu (Bartolomeu) Anania beginning with 1950, based on documents consulted directly by the author, namely the I(nformative) F(ollowing) F(ile), volumes I, II, III, IV, V from the CNSAS archive.

Keywords: political regim, informer, informative following file, CNSAS;

O carte care zugrăveşte dincolo de o istorie personală (poate prea personală), o frescă de culise a istoriei recente a României şi a Bisericii Ortodoxe Române. O carte care împleteşte un parcurs personal zbuciumat, cu un parcurs social şi politic problematic al unei Românii confiscate de un regim totalitar. *Memoriile* sunt deopotrivă document biografic şi un argument pentru rezistenţa în comunism. *Memorii* este o carte care se cere citită pe îndelete, ca o istorie ieroglifică, fără alegorii, simplitatea care te obligă să mergi la alte surse, mărturii, note, documente şi, de ce nu, alte suflete. Impresia este aceea al unui roman fluviu, în care te scufunzi fără să devii una cu povestea, ci doar un martor tăcut, uneori sufocat de grozăvie, alteori delectat de frumos şi alteori nerăbdător să mai întorci o filă de istorie. Evenimentele vin de-a valma, dar nu dezordonat, unele după altele, croindu-şi drum dintr-o perspectivă echilibrată creionând o carte a unui Eu exploziv şi neliniştit în rama unei tainice conştiinţe de sine. Aici nu se găsesc doar pagini de memorialistică, ci şi de portret, note de călătorie, critică literară, secvenţe de istorie, mediaţie şi eseu, toate legate între ele prin conştiinţa omului treaz, energic, vulcanic din timp în timp, şi deopotrivă de râvnitor în slujirea Bisericii. Dar volumul analizat nu ar fi complet dacă nu ar fi completat şi de o sursă de informaţii paralelă, foarte bogată în detalii, care dau măsura nu doar a existenţei unui om, ci şi a unei lumi de culise care nu poate fi cunoscută decât scoţând la lumină documentele dosarelor din arhiva CNSAS.

Visul american în unsprezece ani

Germenii acestui vis ispititor se conturează de prin 1958 când, lui Anania, pe atunci director al bibliotecii patriarhale, i se strecoară confidenţa că la Departamentul Cultelor şi la Preşedinţie există o cerere prin care i se solicită prezenţa la Episcopia din America. Era singura informaţie pe care a avut-o atunci, conform propriilor mărturii. Contextul în care apare această solicitare ţine mai ales de situaţia destul de confuză pe care o traversa Episcopia din America. Încercarea Patriarhiei Române de a instala un episcop hirotonit canonic, la Sibiu în 12 noiembrie 1950, în persoana lui Andrei Moldovan dă greş. Acţiunea realizată în ascuns, pe fondul instalării regimului comunist în România, a fost suficientă pentru a genera controverse şi suspiciuni cu privire la independenţa pe de

o parte a Patriarhiei de regimul comunist, iar, pe de altă parte, a Episcopiei față de Patriarhia Română. În decursul anilor '50, Patriarhia Română prin episcopul Moldovan a încercat, prin sistemul legal al Tribunalelor Americane, să obțină proprietate asupra Vetrei și control asupra parohiilor și bunurilor lor. În aceste procese, purtate în fața Tribunalelor de District și la Curtea Supremă, drepturile Episcopatului inițial și legal, prin implicarea tânărului teolog Valerian Trifa, văzut ca unică soluție de rezolvare a unei crize în ortodoxia americană, au avut câștig de cauză. Așadar în acest context, deloc prietenos pentru Patriarhia de la București, se hotărăște trimiterea lui Anania cu scopul de la sine înțeles de a deveni cunoscut și, pe cale de consecință cerut episcop al Episcopiei Misionare. Pregătirile nu au fost, în mod foarte straniu, deloc dificile. Ceea ce se știe din textul ***Memoriilor*** este faptul că vestea plecării în America îl neliniștește și îi provoacă o stare de confuzie: „Totul (chemarea în america – n.n.) mi se părea o imensă conspirație împotriva liniștii și chiar a siguranței mele."[1]

Nici notele informative ale Securității nu sunt sărace cu privire la această plecare surprinzătoare pentru subiect, dar nu atât de neașteptată pentru ceilalți. **Nota informativă a sursei Ninescudin 14 iulie 1965, loc conspirativ: pe stradă,** precizează că „Anania nu se arată deloc încântat de perspectiva plecării în America și își dorește foarte mult să rămână în țară și să aibă o perspectivă a viitorului său. Declară că nu dorește să fie episcop și nici în alte funcții, dar că se va supune la orice însărcinare trasată de Patriarh." Sursa consideră că deși Anania declară că nu ar fi interesat, totuși prin fapte demonstrează că se interesează foarte mult de problemă (numeroase telefoane date sursei care se declară „tracasat" de insistența lui Anania, agitația de care era cuprins în anumite momente, și intensa informare cu privire la dreptul de a lucra în America.) Presupunem că o asemenea insistență era alimentată de comportamentul lui Moraru care „dădea telegrame disperate, la care nu i s e răspundea."[2]**În nota din 17 mai 1965, sursa Vasile / 304/1/ 31 mai 1965**, se reia discuția, destul de voit confuză, despre plecarea în America. Spune că nu dorește să accepte postul de episcop și că ar fi mai bine că lucrurile să se întâmple încet pentru a nu trezi suspiciunile regimului. V. Anania devine în această perioadă atât de precaut încât până și conspiratorilor le este greu să înțeleagă care este poziția „Obiectivului". O adnotare, scrisă de mână, pe marginea notei informative: *„Tov. Iancu, să discutăm această problemă, deoarece se pare că Anania a început să bată câmpii!!!"*

Preotul Glicherie Moraru pare a fi cel mai puternic militant al aducerii lui Valeriu Anania pe pământ american deoarece vede în el viitorul episcop capabil să echilibreze liniile de forță dintre administrația Patriarhiei române și facțiunea episcopului Valerian Trifa. **Notă Informativă 304/1/BM/ 31 mai 1965,** Sursa ***Apostol*** [3]**din 27 mai 1965 loc conspirativ: casa Cocor,** este grăitoare în acest sens, dar și provocatoare din perspectiva sursei. Conform celor mai recente acuzații sub numele de cod Apostol s-ar ascunde însuși Valeriu Anania colaborator prezumat al Securității. „Vocea", maniera par a fi ale lui autorului, dar în nota informativă nu sunt oferite informații despre cineva anume, ci sunt subliniate circumstanțe probate documentar, despre sine, la fel de deschis cum sunt prezentate și în ***Memorii***. Dacă lecturăm textul vom vedea că este vorba despre perspectiva plecării în America pentru a fi numit episcop acolo. Persoana care dă această nota afirmă că nu va accepta această oportunitate decât în măsura în care ar putea fi de folos pe linie culturală. Anania era cerut ca episcopul românilor din America de către preotul Glicherie Moraru care înaintase deja câteva demersuri în acest sens patriarhului. Patriarhul i-a cerut lui Anania să facă un raport în care să se explice. *„Referindu-mă la această ultimă scrisoare a preotului Moraru prin*

---

[1] Valeriu Anania, *Memorii*, p. 349;
[2] idem, p. 350;
[3] În presa postdecembristă https://evz.ro/mitropolitul-bartolomeu-anania-nume-de-cod-apostol-882223.html?v=347635&page=1 și https://evz.ro/corlatan-leul-ardealului-in-jungla-secu-882192.html, două jurnaliste Mirela Corlățan și Sabi Fati au scris despre colaborarea lui Valeriu Anania cu Securitatea. ***Însă toateNotele informative găsite de subsemnatul la dosarul 1450 vol II, D.U.I. (cu excepția primeia în care și dacă e vorba despre V. Anania, acesta nu „toarnă", ci vorbește despre sine) DEMONSTREAZĂ CLAR că sub acest nume conspirativ se află o cu totul altă persoană așa cum se va vedea.***

care acesta cerea ca eu să accept cel puţin conducerea ziarului Credinţa al Episcopiei din America, am declarat la sfârşitul referatului, că dacă, totuşi, acuitatea momentului critic prin care trece comunitatea românească din America ar impune Sfintei Patriarhii şi statului nostru necesitatea unei prezenţe proaspete, dinamice şi constructive li dacă făgăduinţei mele de loialitate atât faţă de biserică cât şi faţă de stat, s-ar acorda creditul necesar aş putea rămâne la dispoziţia patriarhiei şi a Departamentului Cultelor pentru o eventuală misiune culturală printre românii din Statele Unite într-o modalitate care s-ar părea mai potrivită. ”

Cât priveşte abordarea lui Trifa sursa afirmă: *„Tovarăşul Nenciu a apreciat poziţia mea ca pozitivă (...) şi şi-a exprimat opinia că, în momentul de faţă, Episcopul Trifa nu poate fi înlăturat prin acţiuni frontale, ci luxat uşor, cu timpul, de o personalitate mai puternică decât a lui, chiar sub forma unei colaborări”.* Ca observaţie a notei la pasajul cu Trifa se afirmă că : *„Pasajul din notă referitor la Trifa vine în contradicţie cu ce ne spune agentul Ninescu în nota din 23 aprilie 1965 în sensul în care Ninescu afirma că observaţiile sunt făcute de Apostol.”* Maior. Bănuleasa Mihai **consideră că Ninescu minte!**

Consemnări ulterioare note informative fixează ideea că Apostol a ezitat să plece în America de teamă să nu fie depistat de americani „ca agent al nostru şi că el mai bine moare în puşcărie decât la americani.” A mai apreciat că plecarea în America este mai degrabă o dorinţă a Securităţii care ar fi avut sarcini pentru el şi nu una a BOR. Se propune în această notă: ***„Propun să informăm DGI de poziţia intervenită la agentul Apostol.”*** Concluziile care se pot desprinde aici, conform D.U.I. reflectă faptul că pe lângă misiunea încredinţată de BOR de a restabili echilibrul Episcopiei Misionare, Valeriu Anania va avea şi delegarea de îndepărtare a lui Valerian Trifa din poziţia de lider al Episcopiei de la Vatra. În capitolul dedicat publicisticii, am expus pe larg această problemă. În plus o adresă din **noiembrie 1973 de la UM 0920 în care se specifică: „Alăturat vă trimitem nota 00553 /28 a sursei Apostol din 1 noiembrie 1973 ce se referă la situaţia preotului ortodox Anania V.[4]”**

În altă ordine de idei nici patriarhul Justinian, care îl proteja pe Anania şi-l considera un colaborator foarte apropiat, nu părea foarte încântat de perspectiva plecării lui Bartolomeu Anania în America conform unei **note informative din 05 noiembrie 1965** care punctează căîntr-o convorbire dintre sură şi Tit Simedrea, acesta din urmă mărturiseşte că Patriarhul nu este deloc mulţumit de trimiterea lui Anania în America deoarece şi l-ar fi dorit aproape şi printre colaboratorii săi.[5] Episcopul Tit Simedrea este de părere că Securitatea înscena tot felul de acuzaţii apropiaţilor patriarhului cu scopul de a slăbi puterea celui din urmă. Se spune de asemenea că Dumitru Staniloaie ar fi fost colaborator („prăpăditul ăla de Staniloaie!!”) şi că astfel se explică ascensiunea lui academică. **(Sursa: Vasile.)***(Aici credem că sunt avansate doar păreri personale, de moment, fără niciun fel de susţinere documentară. Mai mult Episcopul se baza pe mărturiile unui anumit preot numit Balaur – n.n.);*

În aceste condiţii acceptă această „ascultare” cu precizarea că această călătorie va fi una de informare şi doar pe şase luni, cu posibilitatea prelungirii acestui termen în caz de nevoie. Mai mult prin prezenţa lui Bartolomeu Anania în America, Patriarhia ar fi reluat legăturile cu exilul românesc american despre care deţinea informaţii „sporadice, incomplete şi suspecte de incorectitudine” şi care se afla sub presiunea scindării. „Divergenţele dintre cele două episcopii, cea de la „Vatra” (statul Michigan), condusă de episcopul Valerian Trifa şi cea de la Detroit condusă de IPS Arhiepiscop Victorin Ursachi erau în culmea conflictului, alimentat de o constantă şi maladivă hermeneutică a suspiciunii reciproce, unii numindu-i pe primii legionari, alţii numindu-i pe cei din urmă comunişti. Acuzaţiile reciproce otrăveau relaţiile, presa, însăşi viaţa de zi cu zi a comunităţii

[4]Dovada că sursa Apostol NU este aşa cum s-a speculat iresponsabil în presă Valeriu Anania. Pe de altă parte sursa va avea o confruntare directă cu Arhimandritul Valeriu (Bartolomeu) Anania în Detroit cu ocazia rebeliunii maghiare. Quod erat demonstrandum!

[5]*Există surse care afirmă chiar că între patriarhul Justinian şi Valeriu Anania ar exista chiar un grad de rudenie. Informaţia este doar amintită fără să existe şi alte referiri la acest lucru sau vreo dovadă. Pe de altă parte sursa nu este de bună-credinţă. De asemenea într-un volum de peste 300 de file nu se aminteşte acest lucru decât de două ori.*

românești."[6] O prezență a unui delegat al Patriarhiei Române, menită să aducă echilibru și stabilitate pe termen lung era necesară.

S-a speculat mult pe acest episod pe care unii îl pun pe seama unei colaborări cu Securitatea sub numele de cod *„Apostol"*[7], alții, așa cum sugerează însuși autorul în ***Memorii*** pe seama mașinațiunilor lui Moraru (preot și „om vechi în America, influent și cu foarte multe legături politice") și desigur ale unor interese directe ale BOR în America. **Nota informativă din 19 X 1965, având ca sursă pe *Nica*** consemnează că „Valeriu Anania a primit aprobarea să plece în America unde va rămâne pentru probabil șase luni, strânge materiale pentru revista de acolo și articole pentru un almanah." La 18 octombrie 1965 sursa menționată, spune că i-a dat lui Anania un articol personal pentru a-i fi publicat în revista *Credința* din America. Judecând după mărturiile din Memorii și coroborând informațiile există câteva nume legate de ajunul plecării în luna octombrie: Alexandru Balaci, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, părintele Dumitru Stăniloaie și Episcopul Antim Nica.

Acest termen de șase luni este pomenit și de autor și agreat de patriarh atunci când convin asupra timpului călătoriei. **Sursa Vasile informează în nota din 30 septembrie 1965,** printre altele (*dorința lui Botez Alexandru care dorește să meargă la Ierusalim ca administrator la Locurile Sfinte (se știa că este o rampă de lansare în episcopat) în locul lui Lucian Florea (viitor Arhiepiscop de Tomis*), că Patriarhul ar fi avut o strategie în legătură cu trimiterea lui Valeriu Anania în America: să-l trimită acolo ca profesor pe o perioadă limitată să se convingă românii din diaspora că nu este comunist și apoi să-l ceară ei episcop al lor, lucru care se va și întâmpla, cu mențiunea că Valeriu Anania nu va putea intra în ierarhia superioară din cauza unor diferende cu Antonie Ploieșteanul, care se va împotrivi vehement alegerii lui Anania ca arhiereu vicar la București, și Teoctist Arăpașu.

Contextualizând plecarea lui Anania în America **notă din 18 octombrie 1965 dată de căpitan Polak Toma** arată că în 1964 din detenție a ieșit și Valeriu Anania care acum este chemat de românii ortodocși din America *„în calitate de secretar de redacție a unui ziar al ortodocșilor din America* ***„Credința"*** *și profesor de limba și literatura română și mai pe urmă va vedea".* Gheorghe Alexe, care-l și însoțește pe Anania la aeroport, chiar până în vamă este mirat de alegere lui Anania pentru această plecare și bănuiește că Andrei Scrima, fiind în Elveția l-a recomandat. America se va arăta ostilă, străină și dificil de abordat încă de la primele contacte cu pragmatismul acestei lumi. De la micile incidente ale instalării în Detroit și până la interacțiunile cu puternicii zilei, America s-a arătat un teritoriu în care se manifesta dureros același sindrom: dezbinarea. Modul în care își începe activitatea pe teritoriul american pentru reorganizarea Episcopiei Misionare demonstrează faptul ca Anania este conștient de stratagema celor șase luni de recunoaștere. Timpul de ședere avea să fie mult mai lung și provocările mult mai mari. Așa cum am arătat pe scurt în 1965, la sosirea trimisului Patriarhiei în America, episcopul alungat al românilor din America, Andrei Moldovan, murise de aproximativ doi ani și jumătate, iar Valerian Trifa era, contrar poziției BOR, episcopul Episcopiei Misionare cu o ascensiune uluitoare în ceea ce privește capacitatea organizatorică. În aceste condiții pe lângă călătoriile de recunoaștere și de popularizare pe care avea să le facă, punctul focal al misiunii lui Anania era aceea de a restabili canonicitatea Episcopiei prin alegerea unui episcop recunoscut de București. Desigur primul nume vehiculat era al lui. Refuzul acestui nou statut surprinde pe foarte mulți la acea vreme, inclusiv presa Americană care titra *„He didn't want to be a bishop".*

O telegramă de la Galat Geo din Hamilton, Canada către Golat Vasile (România) din 11.12.1965, aflată la D.U.I pe numele lui Valeriu Anania, conturează un profil al omului Anania din

[6] http://www.tabor-revista.ro/pdf/10823.pdf, Theodor Damian, *Bartolomeu Anania: Perioada americană*, în revista Tabor, nr. 1, aprilie, 2011, p. 30;

[7] https://evz.ro/corlatan-leul-ardealului-in-jungla-secu-882192.html, https://evz.ro/mitropolitul-bartolomeu-anania-nume-de-cod-apostol-882223.html?v=347635&page=1, Două articole, semnate de jurnalista Mirela Corlățan apărute luni, 11 ianuarie 2010 și joi, 03 februarie 2011, în care pe baza unei decizii a CNSAS, se validează ipoteza conform căreia Mitropolitul Bartolomeu Anania ar fi colaborat cu Securitatea sub numele de cod Apostol. Vom evidenția în materialul nostru faptul că sub acest nume de cod, în Dosarul de Urmărire Informativă, **D.U.I. 1450, vol II,** al lui Valeriu Anania, Apostol nu poate fi decât o altă persoană din anturajul celui urmărit de Securitate.

perspectiva celor care aşteptau o mână forte pentru a restabili ordinea canonică şi liniştea parohiilor notează că *„aşa român nu am văzut de când am plecat din România. Ne-a ţinut predică, ne-a spus lucruri frumoase din România şi am rămas încântaţi…. Acest preot a venit ca misionar la Bisericile din America de nord , dar un om, un român şi un preot foarte foarte bun."*

Nu doar modul intempestiv de manifestare a lui Bartolomeu stătea la baza acestei decizii, ci şi, probabil, alte calcule, de data aceasta „tehnice" care arătau că alegerea altui om în locul lui Anania ar fi pentru moment mai benefică. Primele rezultate se văd în surprinderea cu care adversarii vor primi vestea: „Alegerea lui Victorin a fost ca un trăsnet şi pentru Valerian Trifa. Sigur că eu voi fi alesul, pregătise un număr special al „Soliei" îndreptat împotriva mea, la gura tiparului, care trebuia să apară chiar a doua zi, dar la care a trebuit să renunţe."[8] Perioada imediat următoare este marcată de eforturi uriaşe de redresare a Episcopiei Misionare în pofida tuturor atacurilor venite pe cale mediatică

Pe lângă relatarea concisă şi fragmentară a evenimentelor, realizată uneori într-o mare grabă, autorul se opreşte şi asupra oamenilor, lăsând pentru moment evenimentele deoparte. Astfel realizează, ca un antrenat în astfel de exerciţii, schiţe portretistice de mare virtuozitate literară. Proeminentă este şi cea a episcopului Victorin, om de o mare înălţime sufletească şi cu o mare grijă pentru pravila bisericească a călugărului pe care nu o evita niciodată, dar cu o oarecare obtuzitate în ceea ce priveşte latura pragmatică a cârmuirii unei eparhii, ceea ce-i provoca numeroase neajunsuri omului dinamic şi îndrăzneţ, arhimandritul Bartolomeu. George Alexe, de asemenea, se va dovedi un bun colaborator al arhimandritului Bartolomeu, ajuns în America prin insistenţele şi meşteşugurile legislative pe care le instrumentează Episcopia pentru a-i aduce în America pe soţii Alexe.

Tensiunile cu episcopul Victorin au izvorât mai întâi dintr-o inadecvare a sa la noul statut de episcop, poziţie din care ar fi trebuit să acţioneze hotărât şi ferm pe toate planurile, şi apoi dintr-o atitudine incisivă, invazivă şi adesea orgolioasă, aşa cum o va şi mărturisi în Memorii a arhimandritului Bartolomeu care, prin diferite acţiuni ar fi luat meritele realizărilor pe seama sa. Fractura apărută în relaţiile cu George Alexe aveau să-l oblige de arhimandritul Bartolomeu să-şi revizuiască atitudinea faţă de anumiţi oameni. O simplă vizită a Mitropolitului Nicolae Corneanu, al Banatului, din 1976[9], avea să descopere o altă faţă a lucrurilor. George Alexe devine arogant, indisciplinat şi în consecinţă anti-Anania aşa cum o vor dovedi evenimentele ulterioare. Spre confirmare o **notă nr. 0041401/102/ din 18 aprilie 1976, având ca sursă pe Popescu Ion** precizează: „Cu ocazia unei vizite a mitropolitului Corneanu se reţin următoarele: Victorin Ursache doreşte să scape de sub tutela lui Anania şi Anania doreşte să se reîntoarcă în ţară; Gheorghe Alexe i-a devenit indezirabil lui Victorin; Predomină spiritul anticomunist dublat de dragostea faţă de ţară; (autorităţile comuniste nu admit că poţi fi un bun român fără să aderi la ideologia partidului; Arhiepiscopia Misionară se consolidează încet, dar sigur pentru că însuşi Victorin este un om al căii de mijloc; Episcopia lui Trifa dă semne de eroziune la aceasta contribuind: procesul intentat lui Trifa pentru activităţi antisemite şi legionare; adeziunea episcopiei lui Trifa la Patriarhia Moscovei camuflată în Biserica Ortodoxă Americană" şi în care există „tendinţe de deznaţionalizare; aversiunea totală a lui Trifa faţă de poporul din care se trage."

În cadrul vizitei din 1976 a delegaţiei condusă de Teoctist Arăpaşu, pe atunci mitropolitul Olteniei, însoţit de Episcopul Vasile Coman al Oradiei, George Alexe, împreună cu preotul Mihai Iancu vor înregistra la Lansing, capitala statului Michigan un „Comitet Român pentru Transilvania" care va lucra ad-hoc pentru delegaţia românească trimisă special în această problemă. Numai că George Alexe se dovedise acum omul care lucra împotriva lui Bartolomeu.

---

[8] Valeriu Anania, *Memorii*, p. 376;

[9] *„Acum când scriu aceste rânduri (2004 – n.n.) şi când societatea românească e bântuită de scandalul Dosariadei, toată lumea ştie că acest persoanaj plătit, vreme de 40 de ani – Doamne, Dumnezeule, patruzeci de ani! – şi că notele lui informative asupra propriilor săi preoţi şi protopopi alcătuiesc un dosar, se spune, de două mii de pagini. De abia acum încerc să-i ghicesc şi rosturile lui printre românii din America. pe atunci nu-l puneam la îndoială, şi aşa se face că nu-mi amintesc pentru ce anume venise el la Detroit."* –mărturisea Valeriu Anania în ***Memorii,*** p. 417;

Toate aceste concluzii şi informări permanente şi atent monitorizare conduc la o idee pe care am enunţat-o în teza noastră conform căreia dosarele conţineau pe lângă informaţii veridice şi note fabricate sau exagerate, cu informaţii coroborate fără a fi puse în acord cu o realitate complexă, astfel încât obiectivul să fie eliminat social pe criterii politice. Atât Valeriu Anania, cât şi Valerian Trifa au „beneficiat" de produsele acestei maşinării uriaşe de fabricat informaţii şi dosare.

Securitatea de dincolo de ocean

Umbra Securităţii nu s-a lăsat domolită nici la mii de kilometri distanţă într-o ţară în care drepturile omului se voiau respectate cel puţin la nivel declarativ. Prin diverşi interpuşi, ochiul vigilent al regimului de la Bucureşti corobora informaţii despre oamenii cheie de dincolo de ocean. Uneori, ironia sorţii, şi cei care abjurau comunismul ajungea în situaţia de a trimite note informative, cum se va întâmpla în episodul atacului direct al lui Richard Wurmbrand la adresa ierarhiei BOR, pe care contestându-l la postul de radio CHML, Valeriu Anania, afirmă în context că nu există libertate religioasă în România, aşa cum în nicio ţară cu regim opresiv nu poate exista. Consecinţa: „Stelian Stănicel din Detroit a trimis la Ambasada Română (comunistă) din Washington o notă informativă, în care, referindu-se la emisiunea radiofonică din Hamilton, îl denunţa pe părintele Anania că a negat existenţa libertăţii religioase în România. (...) delaţiunea a fost făcută de către anticomunişti către comunişti...De râsul lumii!"[10]

Într-o astfel de atmosferă, înconjurat de oameni care şi în lumina libertăţii aveau apucături subterane, nu este de mirare că îi va fi înaintată de mai multe ori oferta de racolare în structurile informatorilor Securităţii. Autorul însuşi aminteşte trei dintre aceste momente consumate fie la Ambasada română din Washington, fie la Bucureşti în 1969, după revenirea din India şi în 1972, o întâlnirea cu Mihai Dulea, „mai-marele Direcţiei Culturale, care îi propune o colaborare pe linia distribuirii în America a ziarului *Tribuna României* care ar permite distribuirea revistei Credinţa în România. Numeroasele refuzuri, mai subtile sau mai directe nu erau de natură să mulţumească Securitatea care a desfăşurat o campanie de discreditare a „obiectivului" care dovedea nesupunere şi rea-credinţă. Notele informative o dovedesc cu prisosinţă prin aceea că pe lângă nemulţumirea organelor Securităţii se adăuga şi comportamentul cu totul nedemn al unor ierarhi care, aşezându-se în conul de siguranţă al puterii politice nutreau nenumărate provocări la adresa lui Anania. Nu mai exista nicio îndoială că puterea politică de la Bucureşti îl voia rechemat definitiv în ţară. Pe de o parte pentru insuccesul de a-l îndepărta pe Valerian Trifa de la conducerea *Vetrei,* iar pe de altă parte pentru atitudinea sa faţă de manifestările revizioniste maghiare începute în 4 mai 1976 la New York. Despre încleştarea Trifa-Anania am vorbit şi în capitolul Publicistica, acolo unde, pe terenul articolelor publicate se putea vedea, cu ochiul liber, atât obiectul luptei cât şi maniera desfăşurării ei. Cât despre comportamentul arhimandritului Bartolomeu în timpul acestor manifestaţii aveau să se aştearnă rânduri întregi de acuze conform cărora sus-numitul nu mai serveşte nici măcar interesele românilor, cu atât mai mult cele ale comuniştilor.

Revenirea în ţară prilejuită de aniversarea a 75 de ani de viaţă îi va aduce arhimandritului Bartolomeu o altă surpriză precum fusese şi aceea a invitaţiei oficiale prin Ambasada din Washington. O reîntâlnire cu Gheorghe Nenciu[11], preşedinte interimar al Departamentului Cultelor, avea să-i pună la încercarea grea caracterul. Boala de care suferea mitropolitul Nicolae Mladin de la Cluj obliga conducerea superioară de partid să ia măsuri urgente de găsire a unui posibil succesor. Bartolomeu Anania întrunea, în viziunea lor, toate calităţile cerute de o asemenea responsabilitate. Aşadar oferta Securităţii era mai mult decât tentantă pentru ca Anania să devină, în sfârşit, omul pe care să-l poată folosi la nevoie. Atât în Memorii, pe care le putem considera subiectiv redactate, dar

[10] idem, p. 382;

[11] Gheorghe Nenciu din Departamentul Cultelor, conform concluziilor unei comisii de anchetă, ar fi primit suma de 100.000 lei în schimbul promovării ca arhiereu-vicar la Episcopia Buzăului a arhimandritului Veniamin Vasile Nicolae, **pentru care însuşi Ceauşescu a dat decret de anulare a recunoaşterii hirtoniei.** Găsit „vinovat", Nenciu a fost exclus din partid, „demascat" în faţa întregului personal din Departament şi concediat. Nu ştim dacă Nenciu a fost într-adevăr vinovat de astfel de fapte. Pentru că a ajuns să fie corector la o editură, Bartolomeu Anania ar fi sancţionat acest derapaj printr-un joc de cuvinte inteligent: „a ajuns la corectură pentru că nu a fost corect!"(**Raport SS, 21 martie 1978, nr. 7029/0055, sursa Mitrofan)**;

şi în notele informative ale Securităţii se conturează caracterul puternic şi incoruptibil de care se temea regimul şi pe care Anania îl dovedise neştirbit de-a lungul vieţii în ciuda numeroaselor comentarii şi delaţiuni de care a avut parte. Iată ce spune **nota informativă din 10 decembrie 1977 132/DD nr. 4197/00104** Printre alte informaţii cum ar fi şi impresia că pastorala mitropolitului Teoctist era prea politizată încât a fost nevoie să fie corectată, sursa, care s-a întâlnit cu Paul Emanuel (Niculescu Mircea), afirmă că Roşianu[12] i-a propus episcopatul lui Anania, însă acesta a refuzat spunând că drumul spre episcopat trece prin Detroit. Acesta nu doreşte să devină vicar al lui Nicolae Mladin care i-a fost profesor şi apropiat deoarece mitropolitul ***este bolnav „uită foarte uşor şi se porneşte pe râs fără motiv" iar pentru asta la 65 de ani este pensionat.*** Regimul se folosea astfel de Anania pe de o parte pentru a-l înlătura fără prea multă bătaie de cap pe Mladin, iar pe de altă parte pentru a-l determina pe Anania să le accepte propunerea de recrutare. La finalul întrevederii arhimandritul îţi informa superiorul că „nu sunt omul care să facă aşa ceva" determinându-l pe Justinian să-i prindă capul „cu mâinile lui tremurânde" şi să-l sărute pe frunte.

Evenimentele precipitat desfăşurate în perioada mai-august 1976 îl vor aşeza pe Anania într-o lumină proastă cu atât mai mult cu cât sosesc delegaţi de la Bucureşti (episcopul Antonie, mitropolitul Teoctist) care ulterior vor avea puncte de vedere cu privire la modul în care s-a mobilizat Arhiepiscopia Misionară în problema manifestaţiei maghiarilor. În faţa delegaţiei de la Bucureşti condusă de mitropolitul Teoctist Arăpaşu, după o sumară şi fundamentată prezentare a situaţiei de fapt arhimandritul afirmă: „Nu sunteţi bineveniţi!" Replica va genera reacţii şi note informative pe măsură! În plus în încercarea de a contracara atitudinea maghiară Bartolomeu Anania îl invită pe Valerian Trifa la o masă a reconcilierii şi la redactarea şi consfinţirea lui prin semnătură a unui Memoriu care să pledeze pentru cauza românilor. Fiind informat despre prezenţa unei delegaţii bucureştene, în America, Valerian Trifa refuză. **Nota raport SS 140/001275227/ 27 mai 1976** constituie o dovadă concretă în sensul celor afirmate mai sus: „În ziua de 25 mai 76 ***informatorul Apostol*** întors dintr-o călătorie în SUA în vederea determinării clericilor ortodocşi şi a cetăţenilor de origine română de a contracara acţiunile iredentiste, mi-a confiat că a întâmpinat serioase greutăţi. Astfel Arhimandritul Anania Valeriu, deservent la arhiepiscopia ortodoxă misionară dependentă de patriarhia BOR, s-a opus la mai toate măsurile luate atât de ambasada ţării cât şi de sursă. În primul rând Anania nu a anunţat pe nici un preot şi nici măcar pe Victorin Ursache despre faptul că urmau să se desfăşoare acţiuni iredentiste împotriva ţării noastre de către emigraţia maghiară a Washington şi că, a fost solicitat de ambasadă, ca preoţii şi cetăţenii de origine română să fie mobilizaţi şi să contracareze acţiunea duşmănoasă la adresa României."

În ziua premergătoare evenimentelor, ***sursa Apostol*** a convins pe preotul Bârsan din Washington să participe la această acţiune, dar ulterior, a primit dispoziţie de la Valeriu Anania să nu se angajeze, ci să observe numai obiectivul urmărit de iredentişti, iar dacă aceştia vor *„revendica Ardealul să fiu anunţat ca să hotărâm cum participăm"* să nu se angajeze căci libertate în Ardeal vrem şi noi. Anania spune despre intervenţia lui Apostol: *„constituie un amestec al celor de la Bucureşti în treburile noastre aici unde noi suntem Arhiepiscopie Autonomă."* Anania a refuzat orice ordin al lui ***Apostol*** chiar dacă acesta se legitima cu girul patriarhului Justinian. Refuză să primească materialele aduse de sursa şi îl ameninţă cu cei de la FBI *„dacă nu va duce materialele în altă parte."*[13] Este principalul motiv pentru care Anania este rechemat în ţară şi reţinut.

---

[12] Credem că nu este o eroare sau o nepotrivire, deoarece **Ion Roşianu membru al PCR, îi urmase lui Nenciu la conducerea D.C. deoarece acesta din urmă săvârşise nereguli grave.** Nu poate fi vorba de Mihail Roşianu care a decedat în 1973, conform informaţiilor http://www.cnsas.ro/documente/2004%20-%20Membrii%20CC.pdf, p. 518, consultate în data de 17 decembrie 2018. Aşadar presupunem că deşi Bartolomeu Anania a fost abordat direct de către Nenciu (care era interimar), hotărârea forurilor superioare, pe care o invocă acesta, îl privea şi pe Roşianu căruia sursa notei informative îi recunoştea paternitatea ideii. Pentru mai multe informaţii se pot consulta şi Adrian Nicolae Petcu, *Activitatea Departamentului Cultelor în atenţia Securităţii (1970-1989)*, în *Caietele CNSAS*, Anul II, nr.2(4)/2009, Editura CNSAS, Bucureşti, 2010, p. 74-75; http://www.cnsas.ro/documente/caiete/Caiete_CNSAS_nr_4_2009.pdf, consultate în data de 10 ianuarie 2019;

[13] Relatarea din ***Memorii,*** (p. 621) arată că cel care aduce materialele la sediul Arhiepiscopiei din Detroit este chiar Episcopul Antonie Plămădeală, care este somat de Arhiepiscopul Victorin să le ducă în alte parte, în caz contrar va

Fantoma Securității dincoace de ocean

Predarea Memoriului în nume personal, va deranja inclusiv la nivelul Ambasadei şi probabil şi el va genera o serie de evenimente menite să schimbe cursul şederii lui Anania în America. Autorul însuşi mărturiseşte despre avertismentului lui Mircea Căpăţână de a nu părăsi America sub nici un pretext, acesta alăturându-se multor oameni de bine care au încercat să-l protejeze pe întreprinzătorul şi, adesea zgomotosul, arhimandrit Bartolomeu. Neluat în seamă, avertismentul se va confirma. Invitat la aniversarea a treizeci şi cinci de ani de absolvire a Seminarului, Anania va părăsi America şi, fascinat de propria personalitate şi de faima pe care şi-o câştigase pe 8 octombrie 1976 va ateriza la Bucureşti. Prin în desfăşurarea evenimentelor legate de aniversarea pentru care venise primeşte de la patriarhul Justinian o „veste proastă". Reţinerea în România, şicanele repetate ale Securităţii, umilirea la care este supus de colegii de cler îl va împovăra. Într-o atare situaţie atenţia agenţilor de securitate a crescut exponenţial cu atât mai mult cu cât existase un precedent când un preot din Londra, oprit în România reuşise să plece după un adevărat scandal. Aşa ceva nu trebuia să se mai repete şi cu Anania.**Sursa Nicanor în documentul informativ nr. 002/00212/1084/24.11.1976 notează:** „Venit în ţară la o întâlnire cu colegii din seria lui au pus aştia ghiara pe el şi nu-i mai dau voie să plece." O însemnare pe document, cu scris de mână notează că expresia *au pus aştia ghiara pe el* demonstrează implicarea afectivă a sursei faţă de Anania.

Deşi patriarhul dorea promovarea lui Anania în ierarhia superioară Departamentul Cultelor s-a opus cu vehemenţă, având şi concursul celor patru mitropoliţi: Nicolae Corneanu, Nicolae Mladin, Teoctist Arăpaşu şi Iustin Moisescu care în şedinţa din 20 octombrie 1976 hotărăsc că Anania nu mai trebuie să plece în America. **(nota nr. 1600/BV /22 10 76) şi nota din 28 februarie 1977, având ca sursă pe CL Nemţeanu,** în care se expun punctele de vedere ale lui Grigore Băbuş despre „lichidarea" lui Anania de către trei dintre membrii Sinodului: Antonie Plămădeală, Teoctist Arăpaşu, Iustin Moisescu. Se reafirmă duşmănia dintre Antonie şi Anania şi mai ales că „previziunile lui Antonie au fost dejucate de înţelepciunea lui Anania, aşa cum, satisfăcut credea Băbuş."

Firește că această hotărâre concertată şi de organele de stat va determina un protest imediat al lui Bartolomeu cu precizarea că acest protest va fi unul caracterizat de un calm şi un tact tipic călugăreşti. Va folosi toate pârghiile avute la îndemână pentru a cere dreptul nu de a pleca definitiv înapoi în America, ci măcar de a fi lăsat, „pe cuvânt de onoare" să se reîntoarcă pentru a pune în ordine lucrurile rămase neterminate prin plecarea sa. Într-o **notă informativă scrisă de mână de Horticultorul, din 17 iulie 78 nr. 5879/0047**, se arată atitudinea lui Valeriu Anania care a înţeles cauzele reţinerii sale în ţară sau cel puţin aşa lasă să se vadă şi „n-ar nutri nici un gând în legătură cu o eventuală reîntoarcere (definitivă- n.n.) acolo, întrucât el respectă hotărârile celor care l-au încadrat într-o situaţie în slujba Bisericii, în Ţară. Anania consideră că aceste neplăceri (a reţinerii sale în România –n.n.) se datoresc celor care l-au provocat, adică unor factori din ţară." Tot aici sursa precizează şi despre relaxarea cu care *Valerian Trifa* priveşte eventualitatea unui proces şi, implicit, a unei expulzări deoarece un astfel de demers *„poate dura până la 20 de ani şi că, deci, nu se teme de expluzare."*

După predarea documentelor de călătorie va încerca o intermediere prin Harry Barnes jr., ambasadorul Statelor Unite la Bucureşti. Acesta nu-i promite nimic, dar îl asigură de susţinere în cazul unor derapaje ale regimului. Regimul nu vedea cu ochi buni aceste contacte ale lui Bartolomeu, dar se asigura prin agenţii informatori că acesta nu întreprinde nimic care să reclame o intervenţie rapidă. **Nota informativă din 3 ianuarie 1977?***(în document este 1976, dar trebuie să fie o eroare de scriere întrucât evenimentul relatat este din 30 decembrie 1976)* relatează evenimentul cununiei pe care Arhimandritul Bartolomeu a săvârşit-o la Catedrala Patriarhală în 30

---

chema FBI-ul. Se confirmă şi informaţia pe care Bartolomeu Anania o primeşte conform căreia la revenirea în ţară, sursa comunică Securităţii că Anania lucrează cu cei de la FBI.

decembrie 1976, ocazie cu care a avut o discuție cu ambasadorul, Harry Barnes, jr. căruia i-a mărturisit despre dorința de a se reîntoarce în SUA. (**cf. notei 00262748 din 6 aprilie 1977**).

În ***Dosarul 1504 VĂLEANU*[14]*, parte a Dosarului 1450, vol. II,*** 132/DD/19 XI 1976 NR. 0016600*găsim următorul rezumat cu privire la situația lui Valeriu Anania aflat în vizorul regimului*:„În anul 1965 Valeriu Anania a fost trimis de către patriarhie ca preot misionar în cadrul episcopiei misionare române din SUA. Fiind pus și la conducerea revistei ortodoxe ***Credința*** *s-a folosit de această calitate pentru realizarea intereselor personale, alimentând, în articolele sale, o stare de tensiune și dezbinare între românii din SUA*. În unele articole a lansat atacuri împotriva unor ierarhi ortodocși din țară și uneori chiar defăimări și calomii la adresa regimului nostru. *În articolul publicat în nr. 6/1976 al revistei amintite intitulat „Generația 1946!"*a caută să justifice acțiunile șovine ale studenților de la Cluj pe care le-a condus în anul 1944 fără a recunoaște caracterul lor provocator și dăunător menționând că *împotriva lor au stat comunității care i-au prigonit , i-au fugărit prin munți și le-au pus în cârcă osânde."* Cu prilejul acțiunilor iredentiste „Anania nu a ținut seama de indicațiile primite din țară (deci primea!!!), pentru a contracara aceste acțiuni, motivând că *dacă ungurii vor libertatea pentru conaționalii lor din Transilvania, românii din America nu pot fi decât alături de ei, pentru că și ei vor libertate în țară din partea regimului comunist."*[15]Planul de măsuri consta în dirijarea agenților *Iliescu, Laurențiu, GH. Râuleț, Mitrofan, Negulescu și Claudiu* cu precizări clare pentru fiecare dintre ei. (*Mitrofan* va obține informații de la *Vasile Vasilache* din SUA); *Iliescu și Negulescu* din cadrul Patriarhiei.

Cum era firesc imposibilitatea revenirii în America a lui Bartolomeu a generat o serie întreagă de probleme, dispute, activități fără posibilitatea continuării lor, dar ceea ce era mai grav erodarea încrederii Arhiepiscopului Victorin, vulnerabilitatea acestuia în fața taberei lui Trifa și problema financiară pe care arhimandritul Bartolomeu trebuia să o rezolve. La rândul său arhiepiscopul era conștient că informațiile vizavi de o promovare a lui Anania erau false și că întreaga poveste nu era altceva decât o camuflare a unor abuzuri comuniste. O **notă privind cazul arhimandritului Bartolomeu Anania realizat din ordinul lui Mihai Pacepa 00119998/10.12/76 de către Gheorghe Nenciu,** schițează un portret subiectiv conturat mai degrabă în tușe decât în linii fine. După ce se realizează o prezentare succintă a perioadei de până în 1964 Nenciu trece la detalierea perioadei din 1964 -1976. Textul este mai lung și repetă informații deja amintite.[16] Anania are un *„temperament agresiv și egocentric, cu ambiții de a conduce și pe episcop mai ales în ultimii ani a determinat o atmosferă de învrăjbire, devenind o frână în activitatea episcopiei. Activitatea sa în SUA a fost dirijată în mare parte de demascarea episcopului Valerian Trifa care nu avea legături cu Patriarhia română. Divergențele și permanentele polemici au condus la fărâmițarea unității românești și la diferite tendințe centrifuge. „Stilul lui Anania a devenit păgubitor, a transformat, în ultimii ani, revista Credința într-o gazetă a propriilor sale idei. Toate aceste manifestări egocentrice și orgolioase au condus la ideea că trebuie să i se interzică să mai plece în America . Autoritățile comuniste nu-i vor mai permite vreodată lui V Anania să plece considerând că o altă plecare va însemna o rămânere…"*

Speranța românilor din America însă era alta. **Nota de informarede la Trocea Aurel din Canada 231/00353800/ 13 ianuarie 1977 către Văleanu Remus** aduce la lumină faptul că este un adevărat mister că Anania nu se mai poate întoarce în America, dar românii de acolo speră ca, odată cu venirea episcopului Antonie (o vizită anunțată și care urma să se desfășoare) să se lămurească multe aspecte. Din această scrisoare înțelegem că reținerea în țară a lui Anania, fără a fi informat în prealabil, a produs stupoare în America și printre credincioși, dar mai ales la sediul Arhiepiscopiei Misionare. De altfel arhiepiscopul Victorin este cel care va solicita în numeroase rânduri

[14] Văleanu era numele „obiecticului" sub care se înțelegea Valeriu (Bartolomeu) Anania care includea întreaga sa activitate.
[15] Această acțiune a lui Anania a iritat spiritele în România și va însemna sfârșitul misiunii în America a lui Valeriu Anania.
[16] Sursele aveau obiceiul să realizeze aproape la fiecare notă o prezentare succintă a„ obiectivului" repetând obsesiv sintagme ca: *„element legionar, reacționar, cu viziuni contrarevoluționare, element dușmănos."*

reîntoarcerea lui Anania în America pentru rezolvarea și punerea la punct a unor probleme (de ordin financiar în primul rând);

O notă sinteză despre reținerea în țară a lui Anania (Dosarul Văleanu) 132/DD/001600/28.II.1977 explică multe din necunoscutele acestei acțiuni care, vrând nevrând, nu îl anihilează pe Anania, ci dimpotrivă îl așază în poziția omului vedetă**.** Se precizează că din materialele obținute arhimandritului Bartolomeu i s-a făcut o mare nedreptate, că este resemnat și prudent mai ales la avertizarea din partea lui Ovidiu Marina, fiul Patriarhului care îi recomanda prudență (reiese din nota informativă a informatorului Mitrofan din 12 noiembrie 1976). Vina care i se aduce este conturată „de poziția contrară intereselor statului avută de ele la problema Transilvaniei, pe timpul manifestărilor maghiarilor din SUA" și a articolului din revista *Credința* cu privire la manifestările studențești din 1946. „Șansele lui Anania de a fi promovat în ierarhia bisericească s-au redus considerabil, împotriva voinței sale și a patriarhului Justinian."

Securitatea (prin notele informative și corespondența oficială Strict Secretă) opinează că toate evenimentele care au culminat cu reținerea lui Anania au fost de natură să „bareze calea spre episcopat *și implicit înlăturarea unui candidat de temut pentru unii arhiereii ai BOR.*" În notă sunt expuse sintetic părerile diferitelor elemente de informare despre obiectivul Văleanu: „preotul Stan Dimancea, fost legionar, a afirmat că este prea puțin pentru capacitatea lui (Valeriu Anania – n.n.) așa post (cel de director al Bibliotecii Patriarhale – n.n.); probabil este o primă etapă pentru o avansare ulterioară." (sursa: **Abrudan – 25 decembrie 1976**); „informatorul **Marin Ilie a semnalat la 18 decembrie 1976** Văleanu a celebrat cununia Ilincăi Zarifopol cu K. Johnsten."; „**Voinea Octavian**, legionar, face unele referiri la activitatea pe care a avut-o Văleanu cu Radu Gyr, situația și comportamentul său în detenție (…) exprimându-și convingerea că Văleanu este omul securității care ar fi încercat să joace un rol dublu fiind demascat de pictorul **Antonovici Constantin**, din SUA." (**informator Dunăreanu – 14 decembrie 1976**); „Victorin Ursache îl solicită pe Văleanu să se înapoieze în America neîntârziat, în legătură cu răspunderea pe care o are ca redactor al publicațiilor *Credința.* În caz contrar – n.n. „ridicându-se astfel probleme pentru viitorul Arhiepiscopiei și numele bun al Patriarhiei și țării noastre în opinia publică americană și canadiană. **(U.M.0920 F-114/18 decembrie 1976)**; „Băbuș Grigore, fost legionar și fost condamnat, apreciază că mitropolitul Teoctis al Olteniei și episcopul Antonie sunt cei care au pregătit aici reținerea lui Văleanu și încadrarea într-un post minor." (**CL Nemțeanu – 10 decembrie 1976**); „Văleanu este nedumerit în legătură cu reținerea sa în țară și dacă ar fi știut ce se va întâmpla nu mai venea. Și-a exprimat părerea că memoriul pe care l-a întocmit către senatul american (Detroit) va face lumină și i se va da drumul din nou în SUA. Mitropolitul Teoctist a afirmat că Văleanu, pe când ei erau în SUA au arătat o atitudine ostilă. Tot Teoctist afirma că acesta a scris un articol tendențios la adresa regimului despre generația 46. " (**Brăileanu – 17 decembrie 1976**); „Văleanu susține că fiind în SUA a alcătuit un comitet din reprezentanții celor patru grupări religioase de români spre a forma o forță de rezintență românească împotriva mișcării ungurilor, având contacte pe această linie inclusiv cu Trifa." (**Horticultorul – 20 decembrie 1976**); „Miron Butnaru afirmă despreVăleanu că în timpul demonstrațiilor acesta a declarat că în unele privințe ungurii au dreptate și românii trebuie să le satisfacă pretențiile" (**Tepordei – 1 februarie 1977**); „Văleanu apreciază că Paul Goma vrea să se facă scandal în jurul numelui lui, spre a deveni celebru…îi place să dea interviuri nestingherit pentru străinătate, să vorbească la telefon cu persoane de peste hotare neâmpiedicat de nimeni și postul de radio „Europa Liberă" să-i consacre emisiuni…asta îi creează o anumită aureolă cât timp el singur nu-și adună aderenți pentru o asociație politică, nu i se întâmplă nimic neplăcut." (**Horticultorul – 2 martie 1977**); **Popescu Vâlcea** afirmă că Bartolomeu Anania este mult prea deștept și incomod pentru unii ierarhi ai BOR și că aceștia vor face tot ce vor putea pentru a-i bara calea spre ierarhie. **Conform notei din 31 martie 1977/ 7209/0031,** Patriarhul Iustin se pare că intenționează să-l promoveze în curând pe Anania ca episcop vicar la Patriarhie deoarece cunoștea 4 limbi străine. **Nota din 4 mai 1977 nr. 2960/203**, sursa Dâmbovița ilustrează că Anania este inflexibil și „provoacă gelozie, invidie și opoziție" din partea ierarhilor.

Justinian Dalea afirmă, într-o **notă a informatorului Ganea din 9 decembrie 1977,** că Valeriu Anania ar dori mult să se întoarcă în America, dar nu o va mai face deoarece este autorul

moral al tensiunilor dintre façțiunea lui Victorin și cea a lui Trifa, că a fost cu totul lipsit de diplomație și tiran pentru Victorin. Se mai afirmă în document din diferite surse coroborate aici de informator că Anania ar fi dorit să meargă în America pentru a-și pune la punct anumite lucruri și apoi să revină în țară. Într-o discuție pe care a avut cu Trifa vizavi de posibilitatea trecerii Episcopiei de la Vatra sub jurisdicția Patriarhiei române, Trifa ar fi spus: *Măi, Anania, și tu ești deștept și eu sunt. Trebuie să înțelegi că eu nu pot să accept să trec la voi, dar nu pentru că așa vreau e, ci pentru că dacă aș face asta mi-aș pune în cap credincioșii care sunt cu mine* (**Sursa Costin – 28 martie78**). Într-o **notă a lui Octav din 1 august 1978** se afirmă că situația românilor din America se deteriorase din cauza atacurilor tot mai dese din partea lui Trifa ca o consecință a absenței lui Anania care „îi intimida și îi reducea la tăcere" pe timpul ședерii în America. Pr. Felix Dubreac este cel care afirmă acest lucru despre puterea lui Anania de a consolida autoritatea Arhiepiscopiei Misionare într-o **notă din dosar nr. 4195/0066 din 1 august 1978.** Sursa Dâmbovița tot în **nota din 3 martie 1977** afirmă *„Ăștia l-au băgat în cușcă"* și patriarhul nu are timp să-l mai reabiliteze referindu-se la suferința patriarhului aflat în pragul morții fără șansa de a mai putea face ceva pentru colaboratorul său. **Sursa Mircea, în nota din 11 octombrie 1980/23** afirmă căAnania a fost sancționat de regim deoarece la revenirea din SUA a adus „o mașină luxoasă, cu tot ce trebui în ea, chiar și cu frigider, fapt care a fost apreciat că a apucat drumul burgheziei." Această notă este completată și de informația din vol. IV D.U.I. **00192021 din 2 martie 1977**, *fila 28*, în care într-o convorbire a lui Victorin cu un domn vorbește despre faptul că Trifa a reușit să-l înlăture pe Anania, dar retragerea lui Anania din America nu este doar opera celor țară. Că reținerea arhimandritului Bartolomeu în țară a provocat valuri se vede și din abundența notelor informative și din interesul extraodinar pe care Securitatea l-a manifestat pentru acest eveniment.

Rămânând din această zonă distinctă a notelor informative, dar importantă pentru citirea corectă a Memoriilor, devine evident că reținerea lui Anania la București însemna confuzie pentru Arhiepiscopia Misionară, nu în sensul unei derive, dar în sensul unei voci care să mențină o oarecare speranță de unitate. Este tot atât de adevărat că nu toți îl considerau pe Anania un făcător de pace; ba dimpotrivă! Însă o voce fermă, nedispusă la compromis, bine documentată, cu o strălucită artă a argumentării, nu putea să fie comod unei lumi pragmatice, eterogene, pentru care ideea de unitate canonică ar fi însemnat o răsturnare a propriilor așteptări și interese. Este și motivul pentru care notele informative ale Securității abundă în informații denigratoare la adresa lui. De cealaltă parte a baricadei au existat oameni care au susținut prezența lui Anania în America pentru calitățile incontestabile de lider pe care le avea. Numai că în 1977 Patriarhul Justinian moare lăsând printre altele și această problemă a lui Anania nerezolvată.

BIBLIOGRAPHY

- Anania, Valeriu (Bartolomeu), *Memorii*, cu o cronologie de Ștefan Iloaie Editura Polirom, Iași, 2011;
- Theodor Damian, *Bartolomeu Anania: Perioada americană*, în revista Tabor, nr. 1, aprilie, 2011, http://www.tabor-revista.ro/pdf/10823.pdf;
- https://evz.ro/corlatan-leul-ardealului-in-jungla-secu-882192.html, https://evz.ro/mitropolitul-bartolomeu-anania-nume-de-cod-apostol-882223.html?v=347635&page=1;
- http://www.cnsas.ro/documente/2004%20-%20Membrii%20CC.pdf;
- http://www.cnsas.ro/documente/caiete/Caiete_CNSAS_nr_4_2009.pdf.

Volume din arhiva CNSAS

- *Dosar de Urmărire Informativă Nr. 1450, 1504,* vol. I, II, III – consultate de către autorul lucrării în perioada februarie – mai 2019 așa cum se poate vedea și din documentele CNSAS;

LUCIAN DRIMBA – THE COURSE OF ROMANIAN LITERARY HISTORY FOR STUDENTS

Carmen Bodiu
PhD Student, University of Oradea

Abstract:Lucian Drimba, a professor at the University of Oradea, the Faculty of Philology, is one of the most important literary personalities in our city during the last decades. His scientific endeavours, as well as his work, show the profile of a philologist who, activating in the field of knowledge, combined his calling as an educator with the passion of a researcher devoted to the history of the Romanian theatre and to the Transylvanian cultural phenomenon during the second half of the 19th Century. During his career, he was a founding member, then the president of the Writers and Men's of Science Society in the Bihor County. Lucian Drimba delivered lectures in Romanian Literature History as well as seminars in Romanian Literature for first, second and third year students at the Faculty of Philology at the University of Oradea. His courses in Romanian Literature History, focusing on the old, premodern and classical Romanian literature, are still a valuable source of information and documentation. Due to his entire activity, he remains an emblem of the university education in the city of Oradea and a reference point for the specific dimension of the Transylvanian culture during the second half of the 19th Century.

Keywords: the History of Literature, literary critic, literature, pedagogical, scientific

Despre oamenii care au fost şi care ne-au înnobilat prezentul cu semnul trecerii lor pe această lume rămâne, dincolo de fapte şi reprezentări adunate în timp, o sintagmă în analele studiilor de specialitate, o expresie definitorie care-i impune în conştiinţa colectivă a posterităţii. Lucian Drimba, cu vocaţia didacticistă şi cea scientistă, moştenite prin tradiţia unei familii de reputaţi cărturari, se consacră, în urma unei vieţi dedicate educaţiei şi culturii, drept profesor şi istoric literar. S-a născut în comuna Lugaşu de Jos, judeţul Bihor, la 4 noiembrie 1929, ultimul din cei şapte copii ai lui Eugen Drimba, învăţător, şi ai Mariei (născută Samuilă), casnică; o familie de cărturari consacraţi, din care au făcut parte şi recunoscutul om de cultură Ovidiu Drimba, licenţiat în litere şi filozofie, autor al celebrei *Istorii a literaturii universale* şi Vladimir Drimba, lingvist şi turcolog de talie internaţională. ,,Dintr-o stirpe nobilă, care i-a dat culturii române pe Ovidiu, Vladimir şi Lucian Drimba, cel mai tânăr dintre ei – profesorul care în Oradea locuieşte de-o viaţă pe uliţa lui Horea – şi-a spus şi scris cu claritate, în toate împrejurările, stările şi credinţele privitoare la literatură şi cultură."[1]

Opera lui Lucian Drimba, cuprinzând volumele: *Eminescu la ,,Familia"*, Editura Cogito, Oradea, 1974, 1994; *Iosif Vulcan*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974; *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedicae Espressa*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983; *Iosif Vulcan. Poezii. Proză. Teatru. Publicistică. Însemnări de călătorie* (volumele I—III) Editura Minerva, Bucureşti, 1987, 1989, 1994 şi *Însemnări de călătorie (II) Corespondenţă*, Editura *Academia Română*, *Fundaţia Naţională* pentru *Ştiinţă şi Artă*, *Institutul* de *Istorie şi Teorie Literară* "*G. Călinescu*", Bucureşti, 2002, îl consacră drept unul dintre cei mai riguroşi cercetători în domeniu şi cel mai bun exponent al demersului de reconstituire a operei lui Iosif Vulcan, cel puţin până în prezent. De-a lungul carierei sale, a fost membru fondator şi apoi preşedintele Societăţii Scriitorilor şi Oamenilor de Ştiinţă din Bihor, numele său fiind menţionat de I. Hangiu, în *Dicţionarul presei literare româneşti*, ca făcând parte din colectivul de redacţie al revistei de literatură ,,Aurora", editată sub egida Societăţii Scriitorilor şi Oamenilor de Ştiinţă din Bihor. Alături de volumele publicate, care se

[1] Ioan Derşidan, *Însemnări şi dedicaţii pe cărţi*, - Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită - vol. I-II, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, 2013, p. 456

înscriu în domeniul istoriei şi criticii literare, se situează cursurile de *Istoria literaturii române*, susţinute de prof. Lucian Drimba la Facultatea de Litere a Universităţii din Oradea, între anii 1963-1987 şi 1990-1997, cursuri consacrate literaturii române vechi, premoderne şi clasice, pentru studenţii din anii I şi II; dactilografiate şi litografiate, ele se află la dispoziţia studenţilor, la biblioteca universităţii şi reprezintă preţioase surse de informaţie şi documentare.

Cursurile de *Istoria literaturii române* susţinute de Lucian Drimba (epoca veche, premodernă şi epoca marilor clasici), se caracterizează prin aceeaşi rigoare ştiinţifică, de elaborare, documentare şi structurare a bogatului material istorico-literar. Cuprinsul lor relevă strădania autorului de a cuprinde într-un mod sistematizat, dar cuprinzător şi unitar, ordonat cronologic, pe etape şi perioade literare, materiale şi documente ce se înscriu în istoria literaturii române.

Epoca veche debutează, după cuprins, cu *Câteva precizări*, în care autorul explică perioada de referinţă privind evoluţia culturii şi literaturii române de la origini până la mijlocul secolului al XVIII-lea. Autorul precizează, ab initio, că, nefiind vorba despre un tratat, ci despre un curs dedicat studenţilor din anul I, şi-a permis o structurare a materiei pentru a evita suprapunerile, paralelismul, iar pentru comprehensiunea textului, a căutat să-şi sprijine afirmaţiile pe izvoare şi exemplificări, cu siguranţă şi din dorinţa de a îmbrăca formele incipiente ale literaturii în haine accesibile şi cât se poate de atractive pentru această perioadă, destul de aridă, pentru lectorul aflat în primul an de studiu.

Ipostazele criticului şi istoricului literar se resimt în întreaga abordare a materialului, atât prin ordonarea lui, cât şi prin felul în care înţelege să introducă conceptele literare: ,,am încercat să surprindem şi să subliniem linia ascendentă a evoluţiei noţiunilor, ideilor, limbii literare, artei (acolo unde poate fi vorba de ea), şi a formelor de expunere”[2]. Se relevă acelaşi bun simţ critic şi pertinenţă în emiterea judecăţilor de valoare, o trăsătură constantă ce caracterizează întreaga operă a lui Lucian Drimba. Autorul evidenţiază insula de romanitate, izolată de restul familiei popoarelor roamanice, reprezentată de poporul român în sud-estul Europei, fapt care i-a configurat un destin aparte, o evoluţie istorică specifică. Titlurile sunt incitante şi îmbietoare spre orizontul cunoaşterii, deschise de experimentatul pedagog şi istoric literar: *Mănăstirile, focare de cultură*. *Arta manuscriselor*, *Scrieri privitoare la domnia lui Mihai Viteazul*, *Literatura parenetică,* care cuprinde lucrarea *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* sau *Cele mai vechi scrieri în limba română*, în care la loc de cinste se află *Scrisoarea lui Neacşu din Cîmpulung Muscel, adresată judelui Braşovului, Hans Benkner*, *Cele dintâi tipărituri slavone şi româneşti*, unde diaconul Coresi deţine un loc privilegiat.

Cursul de *Istoria literaturii române, II, Perioada premodernă* se remarcă prin aceeaşi structură riguroasă, reperabilă în cuprins, descinzând direct cu primul capitol: *Condiţiile social-politice, ideologice şi culturale în Muntenia, Moldova şi Transilvania la sfârşitul sec. XVIII şi la începutul secolului XIX.*

Fiecare capitol este introdus, printr-o prezentare generală, în care sunt schiţate, într-un spaţiu mai larg sau restrâns, în funcţie de abordarea ulterioară, principalele evenimente istorice şi sociale care au fost definitorii pentru perioada respectivă. Pe fondul destrămării feudalismului şi a formării relaţiilor de producţie capitaliste, în domeniul culturii şi literaturii coexistă multă vreme numeroase elemente specifice culturii vechi, precum şi elemente noi, care indică o orientare nouă, modernă a culturii şi literaturii române. În introducerea curentului caracteristic al sec. al XVIII-lea, autorul evidenţiază faptul că lupta de clasă din această perioadă se manifestă şi prin ridicarea unor elemente progresiste din rândul intelectualităţii burgheze şi a unor boieri luminaţi, care şi-au dat seama de şubrezenia regimului feudal şi au militat pentru o nouă orânduire, folosindu-se pentru aceasta de ideile iluminismului, forma cea mai avansată a ideologiei din Europa secolului al XVIII-lea.

Pentru prezentarea acestei perioade vitrege din istoria poporului nostru, în Transilvania, Lucian Drimba apelează la surse consacrate, citându-l pentru informaţiile istorice pe exegetul D. Prodan, recunoscut ca şi conştiinţă istorică.[3] Trimiterile sunt întotdeauna edificatoare, limbajul este academic, iar paragrafele la care recurge sunt relevante.

---

[2] *Câteva precizări*, Lucian Drimba, *Istoria literaturii române*, *Epoca veche*, Oradea, 1979
[3] Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979, p. 39

Așa cum procedează și în cazul operei, în conceperea și redactarea cursurilor se observă aceeași preocupare pentru acuratețea informației, selecția riguroasă a unui vast material documentar, respectul adânc pentru adevăr, ridicat la rangul de principiu suprem. Referințele bibliografice însumează idei, aprecieri critice din D. Popovici – *Studii literare*, G. Călinescu – *Istoria literaturii române*, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu – *Istoria literaturii române moderne*, G, Ivașcu – *Istoria literaturii române*, N. Iorga – *Istoria literaturii române în sec. XIII,Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea,* I. Rotaru – *O istorie a literaturii române*, Al. Piru – *Istoria literaturii române,* Ioana Em. Petrescu – *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Mircea Anghelescu – *Preromantismul românesc*, etc.

Cu finețea și bunul simț al judecăților de valoare recurge la autori de istorie și critică literară, consacrați, atât vechi cât și noi. Cursurile vădesc atât formația de înaltă ținută a veritabilului filolog, cât și cea pedagogică, reperabilă prin luări de poziție, evidențieri, reveniri, pentru aspectul comprehensiv al expunerii.

Didactica este adaptată particularităților specifice nivelului academic, într-un discurs ordonat, scientist, dar atrăgător și captivant. Interesante sunt atenționările, introduse prin persoana întâi plural, vizavi de înțelegerea unei dezbateri, în cazul de față referitoare la Școala ardeleană. ,,Lucrurile trebuie privite însă cu multă finețe și nuanțat. De aceea simțim nevoia să revenim, subliniind că Școala ardeleană este determinată de condițiile social-economice și politice ale românilor din Transilvania, favorizată de anumite circumstanțe ideologice și urmărind țeluri măreț pentru binele, luminarea și drepturile tuturor românilor transilvăneni.”[4]

Descendent al unei familii renumite pentru respectul față de carte, față de lumina învățăturii, Lucian Drimba menționează numărul școlilor înființate, prin efortul lui Gh. Șincai, sub imboldul idealurilor iluministe. Profesorul care și-a început activitatea didactică la Liceul ,,Samuil Vulcan” din Beiuș nu poate trece cu vederea un amănunt important: în anul 1828 episcopul Samuil Vulcan pune bazele unui gimnaziu la Beiuș, eveniment deosebit atât pentru memoria așezării, cât și pentru întreaga sa activitate de istoric și critic literar, de mai târziu, desfășurată sub auspiciile spiritului lui Vulcan din Transilvania, întrupat în nepotul de unchi al renumitului episcop. Chiar și în cazurile în care mărturiile privind biografia unui autor sunt precare, profesorul și istoricul literar Lucian Drimba dezvăluie sursele existente, discută pe marginea subiectului, infirmă o anumită informație și recurge la cea pe care o consideră îndreptățită ca autenticitate, pentru o corectă încadrare și evaluare a unui fapt istoric. Este cazul lui Petru Maior, un alt corifeu al Școlii ardelene, despre care afirmă chiar la începutul prezentării sale: ,,Posedăm prea puține date biografice privitoare la cel de-al treilea reprezentant de seamă al Școlii ardelene, P. Maior. Nu se cunoaște nici locul nici anul nașterii acestuia cu deplină siguranță. Se pare că s-a născut în 1760 în Târgu-Mureș, cum stabilește autoarea ultimei monografii despre el, și nu în Căpușul de Câmpie cum s-a spus (cf. M. Protase, P. Maior, p. 315).”[5]

Cursurile se remarcă prin caracterul unitar al scrisului lui Lucian Drimba. Evocând o personalitate, el face trimiteri sau revine la toate ipostazele în care aceasta apare, chiar dacă informațiile sunt structurate în părți diferite ale cuprinsului. De exemplu, atunci când prezintă personalitatea lui Samuil Vulcan, episcop unit al Oradiei, el revine și asupra episodului în care i-a găzduit și ajutat pe Gh. Șincai, P. Maior și S. Micu în timpul prigoanei pornite împotriva lor de către Ioan Bob, episcopul de la Blaj. Atunci când îi evocă faptele, amintește și de fondarea și întreținerea gimnaziului de la Beiuș (1828). Lucian Drimba îi apreciază meritele, netrecând cu vederea nici sprijinul financiar acordat lui Ioan Corneli, în perioada elaborării Lexiconului de la Buda și îl apreciază ca ,,fiind el însuși un filolog distins”[6].

În capitolul al VI-lea, intitulat *Poezia în Țara Românească și în Moldova*, în cazul primului autor prezentat, Ienăchiță Văcărescu, profesorul Lucian Drimba apreciază faptul că studiul lui Al.

[4] Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979, p. 55
[5] *Idem, ibidem*, p. 94
[6] Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979, p. 156

Odobescu, *Poeţii Văcăreşti,* publicat în ,,Revista română", cu toate modificările şi completările substanţiale ale cercetătorilor de mai târziu ,,mai prezintă totuşi multe lacune şi inadvertenţe"[7].

Referitor la creaţia poetică a lui Ienăchiţă Văcărescu, aprecierile criticului se remarcă prin justeţea afirmaţiilor, fineţea surprinderii specificităţii lirice, precum şi selecţia edificatoare a versurilor utilizate ca argumente a ideilor susţinute. Astfel, Lucian Drimba afirmă că majoritatea versurilor lui Ienăchiţă Văcărescu sunt de substanţă erotică, fapt explicabil prin modul de viaţă şi obiceiurile boierimii româneşti din acea epocă. De o ţinută poetică, cu totul diferită apare, în acest context, poezia *Într-o grădină*, apreciată de criticul literar pentru gingăşia, graţia şi simplitatea exprimării nehotărârii îndrăgostitului. Referitor la discuţiile generate de asemănarea cu poezia lui Goethe, (*Gefundem*), poziţia criticului literar e categorică, în acest sens, un argument solid fiind faptul că a fost scrisă anterior, admiţând însă filonul popular incontestabil.

Accentul pus pe documentul literar şi istoric şi pe argumentare, pe text, bibliografie şi interpretare este vizibil şi în cursul *Epoca marilor clasici*. Profesorul Lucian Drimba porneşte de la bibliografia existentă, de la istoriile literare şi monografiile consacrate marilor clasici. Din metoda inductivă şi analitică utilizată, rezultă accentul pus pe întemeierea *Junimii,* rolul membrilor fondatori, importanţa revistei ,,Convorbiri literare" şi contribuţiile marilor scriitori în această mişcare literară. Recitite azi, paginile consacrate lui T. Maiorescu şi lui M. Eminescu oferă repere de analiză, interpretare şi problematizare, de evidenţiere a studiilor critice maioresciene şi a poeziei şi prozei eminesciene. Sunt valorificate surse critice importante precum *Istoria literaturii române moderne* de Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, Titu Maiorescu, Nicolae Manolescu, Z. Ornea, D. Popovici şi alţii. Ele concură la evidenţierea importanţei momentului junimist şi al ,,direcţiei noi" în literatura română şi la constituirea canonului literar maiorescian. În poezie îl ilustrează M. Eminescu, V. Alecsandri şi alţi poeţi ai acestei direcţii literare. Profesorul Lucian Drimba, pe urmele creaţiilor marilor clasici, ilustrează prin analizele sale acest prim canon artistic. Valorificând bibliografia existentă în momentul redactării cursurilor sale, el are în vedere aspecte ce ţin de activitatea literară, concepţia artistică, laboratorul creaţiei, geneza, problematica, structura şi compoziţia, semnificaţiile literare şi receptarea critică. Influenţele, comparaţiile, dar şi aspectele sociale, politice şi ideologice întregesc aceste moduri de valorizare a creaţiei lui Titu Maiorescu şi Mihai Eminescu şi de evidenţiere a importanţei lor pentru evoluţia literaturii noastre: rolul lui T. Maiorescu în critica literară românească şi momentul Eminescu în cadrul romantismului.

Epoca marilor clasici debutează cu *Junimea şi ,,Convorbiri literare"*, deoarece istoria acestei epoci înfloritoare coincide cu înfiinţarea societăţii *Junimea*, societate aflată sub îndrumarea lui Titu Maiorescu. Referitor la importanţa ei, la dezvoltarea literaturii române, autorul evidenţiază acest aspect din primul alineat, debutând oarecum ex abrupto. Cu siguranţă, datorită numeroaselor studii şi cercetări care s-au scris în legătura cu acest subiect şi prezenţa numeroaselor interpretări emise, autorul intră direct în miezul problemei exprimându-şi punctul de vedere, într-un mod categoric şi pertinent. Astfel, referitor la meritele şi limitele Junimii, criticul literar apreciază că ele nu au fost întotdeauna prezentate în dimensiunile lor reale. „De-a lungul timpului, uneori s-a supraestimat rolul pe care l-a avut Junimea, alteori s-a subapreciat ori chiar a fost negat aportul pozitiv al său la progresul cultural şi literar."[8]

Este motivul pentru care exegetul invită la circumspecţie şi discernământ critic pe întregul parcursul bibliografic al acestui subiect, inserând principalele surse de cunoaştere a fizionomiei şi evoluţiei *Junimii* şi a revistei sale ,,Convorbiri literare".

Cu acelaşi spirit critic şi istoric, bazat pe metoda analitică de cercetare, Lucian Drimba formulează întrebări, care vor constitui obiective şi direcţii de studiu, pe un câmp larg de cercetare şi argumentare, pentru o justă şi obiectivă evaluare a acestui moment literar istoric: ,,Cum s-a născut ideea constituirii unei atari societăţi, în ce împrejurări şi când? Care au fost fizionomia şi evoluţia

[7] *Idem*, p. 162
[8] Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Oradea, 1994, p.1

societății, rolul ei în cultura și literatura română? Iată câteva întrebări la care răspunsurile ce s-au dat nu au fost întotdeauna concordante și satisfăcătoare."[9]

Nu este pentru prima dată, când într-o astfel de situație, prilejuită de activitatea de cercetare a lui Lucian Drimba, ajungem la concluzia formulată în *Critica literară românească-SecolulXX*, că ,,actul critic, poate cel mai dificil dintre actele de creație, implică o critică a criticii, polemici, controverse și nu o dată contestări"[10].

Formularea acestor întrebări, referitoare la momentul junimist în cultura și literatura română, îl situează pe criticul literar Lucian Drimba, prin modul în care înțelege să abordeze aspectul prin prisma cercetării sale, în concomitența ideile vehiculate de critica literară românească a secolului al XX-lea: ,,Discursul critic nu are în vedere «de ce»-ul operei literare, ci «cum» și «ce», textul literar, fiind produsul unui alter ego, inaccesibil biografiei autorului. Judecata în critica literară este completată cu emoția estetică, aceasta adaptându-se la epoca, la spațiul geografic și la circumstanțele operei."[11]

Legat de acest subiect, istoricul literar Lucian Drimba dezbate problema momentului înființării societății literare *Junimea*, despre care afirmă că, în ciuda faptului că este acceptat anul 1864, nu se cunoaște cu certitudine nici anul când a luat ființă și nici când s-a hotărât constituirea ei. Discuția pornește de la un aspect sesizat în însemnările *Amintiri din Junimea*, ale lui Iacob Negruzzi, unul dintre întemeietori și secretar perpetuu, care din această cauză apelează, în repetate rânduri, în discursurile lui la o exprimare aluzivă: ,,Originea *Junimii* se pierde în noaptea timpurilor".[12] Din studiul atent al *Amintirilor* sale, Lucian Drimba observă faptul că același Iacob Negruzzi se contrazice, la început negând posibilitatea înființării *Junimii* în toamna anului 1863, pentru ca după alte câteva pagini mai încolo să amintească de întâlnirea sa cu T. Maiorescu, P. Carp, V. Pogor, la sfârșitul anului 1863 sau începutul anului 1864. În albumul *Junimii*, din anul 1878, tot el este cel care notează anul 1863. Această dată, menționează criticul literar, figurează și pe adresa înaintată Ministerului Instrucțiunii Publice în 1868, semnată de M. Cerchez, administrator, pe atunci, al tipografiei *Junimii*, iar în *Dicționarul Junimii*, întocmit de I. Negruzzi, mai târziu, se vorbește despre ,,botezul societății"[13] care a avut loc ,,într-o duminică din primăvara anului 1864, după o prelegere populară a lui Maiorescu."[14] Despre începuturile societății *Junimea*, și ulterior despre cursul destinului său, *Istoria literaturii române*, Editura Academiei Române, menționează într-un alineat momentul genezei, sub forma ,,prelecțiunilor" populare, ,,începute în februarie 1864 și continuate vreme de 17 ani, până în 1881, de conținut variat între 1864-1874, ciclic până în 1874 și referitoare la cultura și istoria națională mai departe"[15].

O adevărată dezbatere realizează Lucian Drimba și asupra ideilor estetice maioresciene, a punctului lor de plecare și a conceptelor pe care le-a aplicat în judecarea stărilor de lucruri existente, direcționând întreaga evoluție generală a culturii românești din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, pe fundamentul și în lumina adevărului. Autorul prezintă concepția estetică maioresciană, reperabilă în studiile *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, Direcția nouă în poezia și proza română, Comediile d-lui I. L. Caragiale, Eminescu și poeziile lui,* precum și în rapoartele academice asupra unor scriitori.

Metoda sa evidențiază realizarea unei veritabile analize istorico-literară, care, în accepția lui Paul Cornea, trebuie să parcurgă anumite etape de lucru: ,,stochează, selectează și ține la zi informațiile, cartografiază cu minuție și metodă arta lizibilului, identifică teritoriile explorate de cele rămase în paragină, clasifică întregul și părțile, tratează opera ca un specimen al seriei, genului,

[9]*Idem, ibidem*, p. 2
[10]*Criticaliterară*, p. 88
[11]*Idem, ibidem*, p. 2
[12]*Idem, ibidem*, p. 3
[13] Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române*, Epoca marilor clasici, Oradea, 1994, p. 3
[14]*Idem, ibidem*, p. 3
[15]*Istoria Literaturii Române*, Epoca marilor clasici, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1973, p. 34

curentului etc., permițând astfel, prin raportare la model, să i se valideze diferența specifică, adică originalitatea"[16].

Capitolul dedicat lui Titu Maiorescu se încheie cu evidențierea de către istoricul literar a personalității sale covârșitoare, apreciindu-i spiritul critic incontestabil prin îngemănarea talentului artistic cu judecarea prețioasă sub raport ideologic a operei literare. ,,Scrierile lui Maiorescu se cer citite nu numai pentru ceea ce comunică, ci și pentru felul cum comunică."[17], afirmație ce lasă să se întrevadă și concepția sa personală vizavi de formația unui critic literar.

Capitolul dedicat lui Mihai Eminescu, însumând, cum era de așteptat, cel mai mare număr de pagini este structurat pe studii purtând titluri sugestive pentru momentele definitorii ale vieții și etapele parcursului literar. Fragmente vizând restituirea personalității covârșitoare și operei sunt alocate de istoricul literar: biografiei, gândirii poetice, gândirii filozofice, concepției literare, poeziei sociale, erotice sau a celei de inspirație folclorică și mitologică, prozei, pentru ca în tot acest demers, momentului de debut (*Începuturile poetice*) sau operelor majore (*Luceafărul, Sărmanul Dionis, Cezara*) să le fie dedicate studii aparte, de sine stătătoare, ordonate în încrengătura amplă a studiului, în funcție de principiul cronologic și cel estetic.

Fragmentul intitulat *Biografia* descinde cu informații referitoare la familia Eminovici, originară din Bucovina, din satul Călinești, ale cărei urme datează din secolul al XVIII-lea. Fidel principiului său metodic și analitic de cercetare, istoricul literar indică sursa apreciată drept completă pentru informațiile concludente asupra membrilor familiei Eminovici și anume opera în trei volume *Contribuții documentare privitoare la biografia lui Eminescu*, a lui Augustin Z.N. Pop. Referitor la originea etnică a neamului Eminovici, istoricul literar menționează controversele cercetătorilor, apreciind că ,,orice lumină adusă în privința aceasta este foarte binevenită pentru deplina clarificare a lucrurilor, dar faptul în sine, cunoscut sau nu, nu are o însemnătate deosebită. Tot astfel nu prezintă o importanță specială faptul de a se cunoaște neapărat care este cuvântul din care derivă patronimicul, deci care este singurul sau posibilul etinom al numelui de familie"[18].

Redăm acest aspect datorită legăturii și importanței referitor la celebra intervenție a lui Iosif Vulcan asupra terminației numelui, înlocuind pe ovici cu escu, cu ocazia publicării poeziei *De-aș avea* în paginile ,,Familiei", prilejuită de momentul istoric, cunoscut al debutului literar din 1866. Acest episod este prezentat cu o anumită vibrație afectivă de Lucian Drimba, deoarece reprezintă atât rodul preocupărilor sale de cercetător, în paginile volumului *Eminescu la ,,Familia"*, cât și pentru faptul că se leagă de subiectul care i-a marcat în mod definitoriu activitatea de istoric și critic literar: Iosif Vulcan, cărturarul și neobositul tribun în slujba neamului său, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Transilvania.

Refăcând momentul premergător debutului literar la revista ,,Familia", criticul literar, realizează o radiografie a stărilor afective resimțite de poet după moartea profesorului de limba română și explică gestul trimiterii primelor încercări literare unei reviste din Transilvania, tot sub imperiul sentimentelor insuflate de Aron Pumnul. Scrisul său trădează formația omului literat, expunerile sunt ample, pasajele descriptive iar expresivitatea modurilor și timpurilor verbale este un atribut speculat la maxim. Analizând întregul itinerar al poetului la revista ,,Familia" și restabilind documentar legătura dintre el și redactorul devenit de atunci, pe drept cuvânt, ,,naș literar", legătură care a durat dincolo de trecerea în neființă a omului, Lucian Drimba pătrunde cu spiritul său ascuțit de fin psiholog în ipostazele subsidiare ale celor doi interlocutori, Mihai Eminescu și Iosif Vulcan. În orizontul culturii românești, ei stabilesc punți de comunicare literară și, dincolo de cuvântul scris și tipărit, emis de la distanțe inegale, își trimit unul altuia gânduri, intenții, promisiuni, fac schimb de forme de energie și vibrație artistică, de o mare încărcătură spirituală.

Oferind acestui moment toată măreția lui, izvorâtă din importanța istorică a debutului marelui poet, precum și întâlnirea profetică dintre cei doi, Lucian Drimba creează sau mai bine zis recreează atmosfera de emoție, așteptare și surpriză a începutului, empatizând cu ambii protagoniști, aflați la început de drum: Mihai Eminescu ca și poet, și Iosif Vulcan în calitate de redactor al

[16] Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, Piața Scînteii, 1984, p. 22
[17] *Idem*, p. 123
[18] Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici,* Oradea, 1994, p. 124

„Familiei", revistă aflată şi ea la început de drum. Comentariul criticului literar, referitor la gestul generos şi de încurajare a lui Iosif Vulcan este unul cât se poate de pertinent, considerând că el a avut semnificaţia „mâinii întinse prietenește şi binevoitor la momentul potrivit, într-un moment psihologic de mare însemnătate"[19]. Primit astfel cu braţele deschise, Mihai Eminescu va continua să trimită revistei de la Pesta, timp de patru ani consecutiv, între 1866-1869, creaţiile sale poetice care au fost publicate numai în "Familia". Fiind o revistă cu o largă răspândire pe ambele versante ale Carpaţilor, aceasta l-a făcut cunoscut peste tot, publicând cu fidelitate tot ce trimitea poetul, până la ultimele şapte poezii din 1883, îndreptăţind astfel afirmaţia dureroasă a lui Iosif Vulcan, de peste ani, potrivit căreia „Familia" i-a fost atât leagănul cât şi mormântul.

Prima etapă a colaborării dintre M. Eminescu şi I. Vulcan se încheie la sfârşitul anului 1869, cu prilejul articolului *Repertoriul nostru teatral*, publicat în numărul din 18/30 ianuarie 1870 şi scris în urma discuţiei publice iniţiate de „Familia" în legătură cu importanţa unui teatru naţional pentru românii de dincoace de Carpaţi.

Această perioadă este considerată de majoritatea exegeţilor, drept prima etapă creatoare a lui Eminescu, în timp ce alţi cercetători, cum ar fi G. C. Nicolescu, susţin că aceasta ar fi cuprinsă în intervalul 1866-1874.[20] Referitor la aceste controverse, Lucian Drimba dezvăluie argumentele de bun simţ, pe baza cărora, în periodizarea operei eminesciene, consideră anul 1869, ca punct de încheiere a acestei prime etape. Unul dintre motivele menţionate este publicarea până la această dată, în exclusivitate în paginile revistei „Familia", pentru ca după 1869 să nu mai trimită poezii revistei care l-a lansat în rândul publicului larg cititor, ci la revista „Convorbiri literare". Plecarea la Viena, în toamna aceluiaşi an înseamnă, în opinia criticului o schimbare de perspectivă, iar un alt argument, considerat drept unul concludent, este faptul că în creaţiile poetice care se încadrează în această perioadă de formaţie poetică se regăsesc câteva din motivele şi temele principale ale poeziilor de mai târziu, precum şi câteva dintre liniile directoare ale evoluţiei artistice ulterioare. În acest context, Lucian Drimba menţionează faptul că cel dintâi care a formulat acest deziderat, ca punct de vedere pertinent asupra importanţei începuturilor poetice în ansamblul operei creatoare, a fost Iosif Vulcan, în articolul *Epilog la primele poezii ale lui Eminescu*, publicat în 1889, în numărul îndoliat al revistei „Familia".

Cursurile de Istoria literaturii române, redactate şi susţinute de profesorul Lucian Drimba, ilustrează un demers asumat de studiu, aprofundare şi reprezentare a operelor literare, întemeiat pe principiul obiectivităţii şi al rigorii ştiinţifice. Referitor la acest demers, ridicat la rangul de principiu călăuzitor, putem afirma faptul că profesorul Lucian Drimba se situează în concomitenţa aprecierilor formulate de Paul Cornea referitor la dezideratele care se impun în abordarea studiului literaturii: „Analiza istorico-literară răspunde unei necesităţi stringente a studiului literaturii şi mai mult decât atât, unei înclinaţii puternice şi irezistibile a spiritului nostru: aceea de a nu dezarma în faţa dezordinii aparente a imaginarului, de a încerca să-i depistăm structurile, regularităţile şi modul de funcţionare, de a-l transforma în obiect de cunoaştere. Ignoranţa zilelor noastre are tendinţa de a relativiza totul, chiar şi sensul cuvintelor, chiar şi sensul căutării adevărului. Eliberată de naivităţile şi de aroganţele trecutului, reînnoită în acord cu achiziţiile recente ale ştiinţelor umane, analiza istorico-literară are rolul de a educa în spiritul metodei, obiectivităţii şi al bunei credinţe, constituind o şcoală a disciplinei intelectuale care se impune cu necesitate în ultima vreme."[21]

Prin formaţia intelectuală şi întreaga sa activitate didactică şi ştiinţifică, profesorul Lucian Drimba reprezintă un reper al educaţiei universitare orădene şi un punct de referinţă pentru specificul dimensiunii culturale transilvănene, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

---

[19] *Idem, ibidem*,p.136
[20] Lucian Drimba, curs *Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Oradea, 1994, p. 233
[21] Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scînteii, 1984, p. 22

BIBLIOGRAPHY

Drimba, Lucian, curs *Istoria literaturii române*, *Epoca veche*, Oradea, 1979;
Drimba, Lucian, curs *Istoria Literaturii Române, II, Perioada premodernă*, Oradea, 1979;
Drimba, Lucian, curs *Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici*, Oradea, 1994;
Cornea, Paul, *Itinerar printre clasici*, Editura Eminescu, București, 1984;
Derșidan, Ioan, *Însemnări și dedicații pe cărți*, I și II, Editura Universității din Oradea, 2013;
Ibrăileanu, Garabet*, Spiritul critic în cultura românească,,* Editura Litera, 1997;
Vasilescu, Stelian, *Oameni din Bihor*, Editura Iosif Vulcan, Oradea, 2002;
Voiculescu, Constantin, *George Călinescu: critic și istoric literar, eseist și estetician, prozator și poet, dramaturg și publicist*-19 iunie 1899, București-12 martie 1965;
Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004;
Dicționarul scriitorilor români, Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2002;
Eminescu Dimensiunea Romantică (Studii și articole), coordonatori Ioan Derșidan, Mircea Popa, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2002;
Popa, Mircea, Sâncrăian, Viorica, *Eminescu în Transilvania*, Presa Universitară Clujeană Colecția ”Philobiblon” a Bibliotecii Centrale Universitare ”Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 2000;
Munteanu, George, *Istoria Literaturii Române,Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980;
Istoria Literaturii Române, Epoca marilor clasici, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1973.

VISIONARY HYPOSTASES OF THE BIOFICTIONAL IMAGINARY

Carmen Fecioru
PhD Student, University of Craiova

*Abstract:Beyond the contingent pinned under the sign of skepticism and beyond the dreams inserted into the pages dedicated to the diary, we discover a preference for a certain type of writing, actually, an over-theme of the entire Cartarescu's literature: "This is how literature is supposed to be to mean something; a levitation over the page, a pneumatic text, without any contact point with the material world **[…]**. I knew that you don't have to really write but Bibles, Gospels" (Cărtărescu, Solenoid). It is remarkable the archetypal hypostasis of The Chosen One who lives arranging his initiatory steps through his dream. As receptors, we interpenetrate the utopian aspiration to another ontological dimension that can make possible the recovery of the Sarcoptic-Man from a small Space clouded (dystopian), through metanoia. The vision of some new worlds, established by a "princess" of the fantasy universe, becomes a constant of the paratopic feelings (and from here the types of reality associated to a different space-time, a characteristic of cosmodernity). The pain and fear are the coordinates of childhood and adolescence and they melt into the incandescence of the present feelings, generating Jung's type oneiric fragments. Our approach harnesses the great merit of psychoanalyst Carl Gustav Jung of discovering a "consciousness of Self", reconstructing the connection bridge of the psyche to the material of mythology. The study of the archetypal personalities and their behavior based on their dreams, fantasies and delusional ideas of the patients, reveal to Jung the permanently open relationship with the mythological representations. In this context, Cartarescu's semiosis reveals the fractal/a(na)rchetypal hypostases immersed in the postmodernist biofictional Self, with obvious surrealist accents and outlines a romantic type visionary. The superordination of the biofictional Self remains a constant of the antagonistic attitudes surprising it enantiodromically.*

Keywords: visionarism, postmodernism, a(na)rchetype, ontology, harmony.

1. Semiotic architecture and oneiric construct. Metaphysical synesthesia of the destiny

Built on the romantic layout of the ambivalence diurnal-nocturnal, light-darkness, fear-safety, bright/golden – opaque/translucent, present – past. *Solenoid* outbids a variety of literary themes, all set in a literary blend and in the centrifugal movement of the poetic conception lay episode after episode to fill a polyvalent reservoir: "But in Cărtărescu the image simultaneous romantic-postmodern over the world allows the being to aspire to identify with the Universe, but also to spray itself in fragments and then in fragments of the fragments" (Bodiu 2000: 53).
The permanent alternation of the real-imaginary plans (the diary of dreams) crystallizes the ambiguity of the biofictional discourse; only the author's intervention warns the reader that follows the change of the reality-dream plan: "Last night I had one of the most extraordinary dreams" or "I don't know if I should make the association with the other resembling dreams, that for me they are fragmented parts, as a shrapnel fragments itself in thousands of splinters" (Cărtărescu 2017: 350). This is how the reality is intruded with open eyes by the presence of the emphatic evocation of the dreams; the pages of the romantic diary illustrates a life not "as a dream" (as in Calderón de la Barca), but a life "in dream", rather anchoring a pessimistic shade, as a nostalgic meditation on the destiny. With a meaningful title "A solenoidal laboratory", Ion Buzera's article (with reference to the Journal issued in 2018, *A man who writes*) catches remarkably Cărtărescu's pluri-perspectivism: "Inexhaustible text, sparse and hyperdense, burning at the bionic laser, that which does better, in those compatible and fermenting in them more than any textbook or literary theory, Mircea Cărtărescu's journal is an amazing opening (that some would say that don't deserve) of the Romanian literature towards anything you want" (Buzera 2018).

Obviously, the novel metamorphoses the romantic speech into a camouflaged allegory, the fourth dimension (as it was considered by exegetes - Radu Vancu, Marius Chivu) searched with obstinacy by the biofictional self. The questions: "what do we do here?" (*idem*: 390) and "Why is fear the substance of the world we live in?" find a variable in "I was thinking about the Gospels; I was thinking about salvation […]. I was thinking about Kafka: the salvation exists, but not for me. I was thinking about Kierkegaard: if I were the only condemned to the eternal torment of the Hell and all others were saved, I would still raise a hymn of glory to God from the depth of the flames" (*idem*: 392-393). The world seen as an "extermination camp" (*idem*: 196) coincides with the bitterness of the experience that led to the acquisition of knowledge from Eden, metamorphosed in his crisis *das-in-der-Welt-sein* in postmodernism: „knowing our mutual destiny is the red iron we marked with, directly on the brain, as the cattle on their hip, before the final execution" (*idem*: 196).

At the question if "the being in the world escapes the fear of temporality", Jean Burgos finds a privileged answer, glimpsed from the perspective of the "writing of the guile"; the being is not resigned, but seeks for eternity, that "does not separate the conquer of the Being from the flow of time" (Burgos 1988: 199). Many times, the theorist emphasizes, the syntax of the imaginary is brewed by approaching some schemes, may them be linear, cyclic, rhythmic, dramatic or eschatological "that push History towards a non-History, last point and end of Times", thus saving "a relationship between contrary and contradictory elements" (*idem*: 202). Cărtărescu's writing proposes a vision "in which the cunning game with time gradually accomplishes the becoming eternity that, one day, on the page, the man awakens as a god" (*idem*: 203). This is what happens to the actor-character, with a polyvalent archetypal charge, seeker of a possible world. Surprising is the fact that the negative utopia generates not just a simple escape into a different dimension, but a series of complex escapes; some characters live the experience of exiting the linear space and time into a *sacred* space and time (but, the sobriety of tragic unexpectedly proliferates here, the humor). Eliade's algorithm *so begins everything like in a dream…* reveals the fantastic narrative perspective.

Only that, in Cărtărescu, we refer to a different "condition", a different "type of society" and a different "significance regime" revealed by Scott Lash (in *Sociology of postmodernism*, Routledge, 1990) and commented by Maria-Ana Tupan in *Discursul postmodern*. Therefore, the metamorphosing variations of the postmodernism are: "the author's immersion in the cultural product, a portrait of the artist in work that merges the fictional and the biographical; the alloy between fiction and metafiction, the novel incorporates a poem, that overlaps the theory over the chrono-diegetical level of the narration; the disappearance of the difference between reality and representation (Tupan 2002: 183). Otherwise, as the author emphasizes, in Cărtărescu also, "the creator of speech lands to the world his own diopters" (*ibidem*).

Sporadic and short visits of the phantasmagoric beings respond most of the times to an endless line of philosophical questions. The colleague's of office obsession ("the small geography teacher was holding in front of her chest a piece of paper on which was written only *Help!"* (Cărtărescu 2017: 385) is in fact the cry of the whole humanity (allegorically camouflaged into a passional love story), surrounded by "the big M that we all have scratched thee and that can't come from Mors[1], because all the roads from our palm lead to the unanimous ossuary, through the futile storms of the destiny, through the ridiculous games of karma." (*idem*: 190).

The exacerbations of livings, the far and horror bring the biofiction into an area of Great ontic passage over which hovers the uncertainty of the existence in the real life: "a whole new reality pushed a frontier into the dark room" (*idem*: 426). The illness represents an obsessive constant: "there are millions of diseases of the human body, parasites that devour him inside and outside, oozing skin diseases, intestinal occlusions, lupus, tetanus, leprosy, cholera, the plague" (*idem*: 191). At the same time, the pain, the jealousy, the wound, the cancer, the torture, the amputation, the hunger, the blindness, the trouble, the sadness, the misery, the rottenness, "the injustice and tyranny frighten out nothingness and temporality" (*idem*: 191). But beyond our

[1] Mors, -tis – latin, death.

introspective meditation about the endless void of the so short life, the self-reflexive speech surprises the reality's topos, seen as "the most sinister extermination camp": "We are first stripped of beauty, youth and hope […]. Our grandparents die, our parents are executed, and the times is shortened, and you suddenly see you face in the edge of the ax" (*idem*: 191). The feeling that "absolutely nobody escapes" (*idem*: 192) provokes "the black signals of misery" (*idem*: 189). The value judgements glided by the romantic pessimism pertain to the physicist from Măgurele, Virgil, "the male butterfly" that transmits to Caty, the chemistry teacher, "the pheromones of unhappiness, nostalgia, the horribly intense desire to return, to swim backwards in the cold waters of time, just like the salmons that return to the springs" (*ibidem*).

The nihilist exacerbation of Cioran's type reaches an end point: "That we all come into this world from a dreadful abyss without memory, that we suffer unimaginably on a speck of dust from the endless world and that we then perish, in a nanosecond, as we have never lived, as we have never been" (*idem*: 192). And like in a crescendo (but this time surprised in a humorous note) "the sweet and multicolored woman, with a sparrow's brain", "the chemistry teacher envied by her colleagues for her stitches and shoes and purses" (*ibidem*) joins a group of "silhouettes in black, coming from Cotroceni" (*idem*: 193) and wanders the cemetery protesting with some placards: "Down to death!", "Down to illnesses!", "Down to agony!", "Down to sufferance!", "Stop the carnage!", "Protest against the pain!", "To eternal life!", "To human dignity!", "No to passivity!", "No to cowardice!", "No to resignation!" (*ibidem*). We constantly find the parodic side of the novel, otherwise, a dominant trait of the postmodernism; here intervenes "the parody of the high themes of the modernism – destiny, loneliness, limit" (Parpală 2011: 68).

2. Cărtărescu's archetypal visionary

The archetypal metamorphosis glides a cosmovision over some possible worlds in which the neophyte actant becomes a predictable visionary not only "capable to totally perceive the Universe, thanks to one state of empathy almost religious, but also capable to offer a well-articulated alternative to the immediate data of conscience (to use a Bergson's phrase), to modify substantially the real, through resizing and even recreation" (Ghiță 2005: 18). The author of the interesting study *Demiurgul din Londra. Introducere în poetica lui William Blake*issues "Blake's texture construction pattern" that reveals a sustainable alternative and at Cărtărescu's semiosis level: "a state of initial crisis, that escalates to the climax, followed by a gradual regeneration and ending with a harmony recovery" (*idem* 2014: 182).

At the same time, the interpreter reveals four types of visions that could outline four levels of understanding the reality (in other words, facets or initiating steps): social, metaphysic, esthetic, religious. We can't ignore the fact that, in Cărtărescu's semiosis, to each level it can adhere a cognitive level of individuation, at least one a(na)rchetype[2] and without any doubt, the great oneiric dimension. The "collective unconscious" (C.G. Jung) interprets in a psychanalytical way the ontic story of the human being and reveals ancestral myth-spiritual presuppositions through *primary images* / symbolic metaphors, hidden in the postmodern *Dasein*'s depository (this is why we can witness to the triggering and deciphering of an ontophany process, identifiable to the last level). The dream is, in Cărtărescu, a *modus vivendi*, sensitively marked, as a *forma mentis*, on the experimenter self's retina, that is precisely "the surrounding reality occultated to the common sight" that Cătălin Ghiță refers to in *Lumile lui Argus* (*idem* 2005: 19).

AlbertBéguin was warning the audacious narrative adventure: "It is not easy to retrieve the exit from the inner maze; the shapes, the images, the horizons and the inhabitants that the unconscious creates released by any obstacle don't always have a smiley face (Béguin 1998: 510).

[2]Corin Braga does not antagonizes the two concepts: archetype and anarchetype: "the anarchetype can appear as a form of anarchy, of a riot against the archetypal scenario, an anarchy that takes you afterwards on some brand new paths or anyhow, unpredictable and inexplicable" (Braga 2007: 60). From this point of view, the actant-character is also anarchetype.

The oneiric dissonant alienation is designed for the complexity of the biofictional imaginary, specific to postmodernism, with obvious surrealist accents. The internalized focalization is sustained by the temporal discontinuity labyrinth, neutralized by "the adventure risks": "Escaping the conscious self prison, you have to guard yourself from the dream's jail from where there is no return. From here come all kinds of "fears" (*ibidem*). The romantic strand reflected in the postmodern Romanian authenticity is plenary reiterated. The imaginary of romantic origin transfers to Cărtărescu an identity pattern, at the border of the transcendental: „I believe that in Cărtărescu and also in Blake, pedestrian epic passages are deliberately inserted, as a mandatory counterparty to the high pretentious passages, from the visionary register" (Ghiță 2011: 183).

It is obvious that Cărtărescu's visionary values the questions specific to the postmodern ontology, named by Dick Higgins "postcognitive" (*apud* McHalle 2009: 29): "What kind of world is this one? What is to be done in it? Which of my selves should do it?" or: "what is a world? What kind of worlds are there, how are they constituted and how are they different from one another? What happens when different kinds of worlds are made to confront or when the boundaries between the worlds are trespassed?" (*idem*: 30). Cărtărescu's visionary dominant, sustained by all the above mentioned strategies, it is crystalized by a compensatory function, typical to the speech-receptor relation, *the harmony*, which becomes man's finality "individual surprised in his effort to live in the world" (Pavel 2008: 46).

2.1. The Chosen One's Archetype – the messianic escape in a possible world

Not at all surprising is that he has felt himself a Chosen one since he was three years old and later he discovers "the sudden and elastic penetration of the dream in life or of my life in dream" (*idem*: 203), he collects fears "translucent, opaque, with crumbly veins of ore – a conglomerate of desperate fears" (*idem*: 388), crosses "the range of nights of a perfect realistic esthetic" and he dashes into fantastic experiences: the shadows of dreams bring with them the fearful and sometimes caressing presence of some beings that seem from another world. And the appearances are usually isomorphic variants of a man and of a woman, surprised in different stages of life, childhood, adolescence and maturity. Of course, the nocturnal oneiric hypostases do not represent anything else but the types of individuation in the process of retrieving the Self and ontic finality. Carl Gustav Jung's theory reveals the great importance of the symbols in the process of individuation, considered absolutely necessary to delimitation of the Self from Ego. That is why, the oneiric life of the individual represents a revelatory reflection that become real "only if the individual is conscious of himself and only if he has a vital link with the process" (M.-L. von Franz *apud* Jung 2017: 206).

The swing between the insignificant couple's life (the marriage to Stefana that he gets to regret later) and the petty professional life "at the school at the bottom of Colentina" (Cărtărescu 2017: 406) excavates the oneiric narrative. Most of the times, the dream is the opposite of a big confusion: "It was not a dreamy atmosphere anymore. I was awake, frightened, and I couldn't cope with that great power" (*idem*: 427). The ghostly appearances bring along a wide spectrum of contrasting colors: white – black, scarlet yellow – blue, scarlet red – greenish/lime/green; "She was wearing a white undefined garment" (idem: 416), "greenish bodies" (idem:418), "the transparent greenish ghost" (*idem*: 419), "the greenish fog" (*idem*: 420), the yellowish insects" (*idem*: 421), "a thin body dressed in black" (idem: 424), "the head wrapped in something black" (*idem*: 427), "their clothes were colored, lime and scarlet. I saw them clearly on the black background of the room" (*idem*: 420).

The dual facets, *animus and anima*, are surprised by the darkness-light antinomy. The two hypostases complete the image of the Chosen One, The One Man's pattern identified by Northrop Frye, in *Anatomy of criticism*[3], Palamar, the old librarian, had waited for him almost his entire life to give him the copy of the extremely precious manuscript. Thus, the last book he lands to him,

[3] „Divine world – society of god – One God, Human world – society of men – One Man" (Frye 1990: 141).

"The gadfly", written by Ethel Lilian Voynich, could represent a "portal" to the fourth dimension. The character notices the fact that the same big mysterious object (from Cărtărescu's perspective, the solenoid could be for sure considered an *archeion*[4] of a dystopian Bucharest), an energy coil, finds itself, accidently or not, under the old man's house that had been a librarian just for him, The Chosen One.

Palamar's hypothesis makes him wonder: "unless we are also the mites of a higher world, so gigantic that exceeds our perception. Unless the gigantism of this world is not connected only to a different degree of size in the three-dimensional space, but to a different dimension" (*idem*: 782). The allegory of creation surprises, no doubt, the neoromantic pessimism. In the theory "worlds screwed into other worlds, screwed into other worlds endlessly, each one two times wider than the previous one", the sarcoptes people "believe that they are alone, without sense or fate" (*idem*: 784). The old man, like a real Demiurge, is merciful and thinks "How could the good news of my existence, of my love for them, of my willingness to sacrifice myself, get to them?" (*idem*: 785).

At the Creator's of sarcoptes request, the narrator character accepts the mission of the Chosen One, to enter into the metropolis/world of the mites to save them; the messianic hypostasis passes through initiation to the martyr and passing another ontological dimension he returns: "The literary fiction comes from a religious declined pattern; it is an abandoned myth that is not invested anymore with the necessity of a religious vision. It is not less true that the authors are some small demiurges: each book invests a possible world; each *opera magna* establishes a fictional world" (Braga 2015: 14). It is very interesting the fellow-feeling between Father and Son[5], reproduction of a simulation: "We were standing face to face, both trembling, as if he had been there too, as if he had also lived the awful drama that had happened. He had his eyes filled with tears" (*idem*: 796).

2.2. Exile in immediate safety, far from anxiety and fear; the final harmony

After the shadows of the dreams, waking to reality brings along the cry after Mother and the awareness that beyond "our house", "the grocery store where we were going in my mother's arms", "the rest was only darkness and fear" (*idem*: 173). The emotional anxiety tends to become a pathological one. The mental space is constituted here by two metaphors: the house and the grocery store… From the cognitive perspective, the time/childhood metaphor is relocated to space equivale to maternal comfort: "our house" and at the same time, "the grocery store" that represents the source of existence. The symbolic and metaphoric pattern merge, and the cognitive flow lead the empiric existence to the next level. Otherwise, the metaphoric impact sets permanently the cognitive process in the ontological quest.

Mother's figure is a metaphor of the collective unconscious, protective and that is why, each scary dream finishes with her invocation. The state of abyssal contemplation reveals the ancestral theme of the self and invocation of the past (and also the obsessive comeback) augments the process of individuation, condensed in every page of the diary. The dream makes nothing but to uncover the human frailty, always turned towards self, in an egotism with a very clear finality: the loneliness that seems to lead it, why not, to the cosmic primary state of singularity. After the shadows of the dreams, waking to reality brings along the cry after Mother and the awareness that beyond "our house", "the grocery store where we were going in my mother's arms", "the rest was only darkness and fear" (*idem*: 173). The emotional anxiety tends to become a pathological one. The mental space is constituted here by two metaphors: the house and the grocery store… From the cognitive perspective, the time/childhood metaphor is relocated to space equivale to maternal comfort: "our house" and at the same time, "the grocery store" that represents the source of existence. The

[4] *Archeion* - Greek „the „headquarters of authority" (Maingueneau 2007: 64).

[5] Palamar has asked him "as to a son" (Cărtărescu 2017: 785) to emerge into sarcoptes world and to accept the messianic side to offer them a message, and finally the salvation: "rejoice! You are not alone! You have a meaning in this world, a Creator that hasn't forgotten you. You will all be finally saved; you will all find out new heavens and new earth in a brighter and wider life" (*ibidem*).

symbolic and metaphoric pattern merge, and the cognitive flow lead the empiric existence to the next level.

Otherwise, the metaphoric impact sets permanently the cognitive process in the ontological quest. In the end, Mother's name, Mary, reproduces the biblical archetype[6]; after all, he had been the Chosen One, The One Man[7]. Mary, the one who has endlessly called, is described as belonging to a different world, M's world, where he got through the cinema hall: "I bent over and kissed her forehead […]. I was dried up with crying" (*idem*: 843). The end seems to surprise the state of cosmical loneliness, but to a microcosmic level. The peace and internal reconciliation take the place of initial fear and anxiety.

BIBLIOGRAPHY

SOURCES

Cărtărescu, Mircea, 2017, *Solenoid*, București, Humanitas.
Béguin, Albert, 1998, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Traducere și prefață de Dumitru Țepeneag, București, Univers.
Bodiu, Andrei, 2000, *Mircea Cărtărescu*, Brașov, Aula.
Braga, Corin (coord.), 2007, *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Iași Polirom.
Braga, Corin (coord.), 2015, *Morfologia lumilor posibile: Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Tracus Arte.
Burgos, Jean, 1988, *Pentru o poetică a imaginarului*, Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, București, Univers.
Buzera, Ion, 2018, „Un laborator solenoidal", *Mozaicul*, serie nouă, anul XXI, nr.5 (235), 9.
Durand, Gilbert, 1998, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în Arhitipologia Generală*, Traducere de Marcel Aderca. Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Univers Enciclopedic.
Frye, Northrop, 1990, *Anatomy of Criticism*, Four essays with a Foreword by Harold Bloom, Princeton University Press, New Jersey.
Ghiță, Cătălin, 2005, *Lumile lui Argus. O morfotipologiei a poeziei vizionare*, Pitești, Paralela 45.
Ghiță, Cătălin, 2011, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*, Iași, Institutul European.
Ghiță, Cătălin, 2014, *Demiurgul din Londra. Introducere în poetica lui William Blake*, Iași, Institutul European.
Jung, C. Gustav, 2017, *Omul și simbolurile sale*, Traducere de Mirela Foghianu, București, Trei.
Maingueneau, Dominique, 2007, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, Traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, București, Institutul European.
McHalle, Brian, 2009, *Ficțiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Iași, Polirom.
Parpală, Emilia (coord.), 2011, *Postmodernismul poetic românesc. O perspectivă semio-pragmatică,* Craiova, Universitaria.
Pavel, Toma, 2008, *Gândirea romanului*, Traducere din lb. franceză de Mihaela Mancaș, București, Humanitas.
Pascu, Carmen, 2006, *Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Craiova, Universitaria.
Tupan, Maria-Ana, 2002, *Discursul postmodern*, București, Cartea Românească.

[6]"The postmodern simulacrum is a copy without original, a representation that pretends to imitate an original, that it actually simulates. These self-referential copies infinitely reproducible have substituted the real. We are now living into a virtual reality, in hyperreality" (Pascu 2006: 173).
[7] Sometimes he lives the hypostasis of the Last Man.

SPACE AND TIME IN DEATH IN VENICE AND THE MAGIC MOUNTAIN

Carmen Ioana Popa
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:Through this study, we aim to make a parallel between Death in Venice and The magic mountain, by Thoman Mann. The protagonists of these texts share a willful exile in a sick, upside-down and desacralized space. The being becomes a self-ripped man who is also torn from his matrix, all of this lead to the breakdown of the androgynous. Gustav Aschenbach finds the ideal of perfection in a space that will bring him to his death. The body of the young Tadgio is the plague that penetrates the body and the soul of Gustav. Also, in the novel The magic mountain, Ms. Chauchat is like Venice who penetrates the soul of Hans Castorp with her bodily rottenness. Hans Castorp is in a space of eternal disease where time seems to be forgotten. Hans Castorp becomes a prisonier of the disease which is inoculated to him in the mountain, having both an exterior exile and an inside exile. We will try to prove that the space mark the caracters and they become incapable of communicating with the others.

Keywords: Venice, mountain, time, perfection, space

Spațiul devine unul reprezentativ pentru perechi, capătă semnele androginiei/perfecțiunii prin intermediul celor doi care încearcă să-și trăiască poveștile în spații închise, spații care nu le permit contactul cu exteriorul, cu preajma. Prin intermediul spațiului pe care îl populează, cunoaștem perechile, spațiul nu este doar unul exterior, ci devine și unul interior, personajele se închid în locuri și locuiri, pentru a se transforma. Aceste spații, asemenea templului din viziunile lui Zosimos, capătă aspecte ale androginiei, fiind locuri ale intrării, ieșirii și transformării. Spațiul influențează desfășurarea poveștii aparent un spațiu închis protejează perechea, dar vom observa cum ea se dezbină în asemenea locuri din cauza incompatibilității cu locul închis. „În teoriile psihanalitice moderne, locul împrejmuit, țarcul, ocolul, împrejmuirea, proprietatea înconjurată de ziduri simbolizează ființa lăuntrică. Misticii medievali o numesc *celula sufletului*, locul sacru al vizitelor divine și sălașul sfânt. În această cetate a liniștii se retrage omul *spiritual* pentru a se apăra de toate atacurile ce-i vin din afară, dinspre simțuri și dinspre teamă, în această cetate constă puterea lui, din ea îi izvărăște forța. Locul împrejmuit simbolizează intimitatea asupra căreia fiecare dintre noi este stăpânul absolut și pe care n-o arătăm decât acelor ființe alese de noi."[1] Locurile asupra cărora stăruim sunt fie locuri închise, cum ar fi clădiri sau locuri împrejmuite de munți sau de ape, care dau senzația de spațiu închis. În aceste spații care nu permit o evadare a sinelui, perechea se pierde, de cele mai multe ori nu se consumă, ci doar se destramă fără a începe ființa unită. Toposurile marcate de semnele androginiei/perfecțiunii sunt matrici în care are loc transformarea în profunzime a personajelor. Spațiile supuse analizei sunt porțiuni de trecere, praguri de inițiere, dar putem vorbi și de o anumită claustrare, care împiedică perechea să se împlinească, ratarea codului unității fiind cea care îi oprește în realizarea propriilor ființe. Retragerea în astfel de locuri devine o retragere în sine, aceste locuri fiind atât intrări, cât și ieșiri, ființa fiind transformată, după o anumită fierbere a propriului sine și o pierdere a perechii unitare. Această fierbere s-ar putea compara cu fierberile și transformările care au loc în templul din viziunile lui Zosimos. Spațiu poate fi perfect, poate purta semnele androginiei, spațiu în care omul are acces la sinele total, dar spațiile pe care le vom prezenta vor scinda ființa care nu are parte de perechea perfectă, cuplurile fiind fracționate încă din față. Multe sunt obstacolele pe care perechile le vor întâmpina în aceste locuri; de cele mai multe ori, celelalte personaje le invadează spațiul, profanându-l.

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 532.

Un astfel de spațiu îl regăsim în *Moarte la Veneția*, de Thomas Mann, loc bolnav împrejmuit de ape. În acest caz, observăm un exil voit, un exil ales, care se va transforma într-o formă de condamnare. Pentru artistul Gustav Aschenbach, acest loc are proporții paradisiace, este un loc în care dorește să-și reabiliteze condiția sa, dar acest loc care se va transforma în spațiu apocaliptic îi va aduce moartea. Din loc paradisiac, Veneția se transformă într-un spațiu bolnav, rău, putred, care nu-i mai permite artistului evadarea. Căldura este de fapt o fierbere, fierberea care are loc în templul din viziunile lui Zosimos. Fierberea lui Gustav Aschenbach este, de fapt, o transformare, Veneția este un loc împrejmuit de ape, un spațiu închis, al intrării, al transformării și al ieșirii, dar o ieșire care are loc prin moarte. Gustav Aschenbach simte chemarea acestui loc, apropierea lui de mare este artistică: „Avea motive adânci să iubească marea: o iubea din nevoia de liniște a artistului care muncește din greu și care în fața numeroaselor și pretențioaselor aspecte ale fenomenelor caută un refugiu la sânul simplității și imensității; o iubea dintr-o înclinare nepermisă, cu totul opusă menirii sale și tocmai de aceea mai ademenitoare, pentru tot ce e indivizibil, incomensurabil, pentru etern, pentru neant. Cel care trudește căutând perfecțiunea dorește să se odihnească la sânul a ceea ce e desăvârșit; și oare neantul nu e și el o formă a desăvârșitului?”[2]. În acest caz, marea este dătătoare de viață, dar și aducătoare de moarte. Potrivit teoriei lui Jakob Böehme, din *Aurora sau răsăritul care se întrezărește*, apa se poate raporta la două calități expuse în această operă rămasă neterminată: cea dulce - „potrivnică celei amare, este o calitate atrăgătoare și plăcută, aducând o înviorare a vieții și o îmblânzire a răului (...). Dar și ea poartă în sine un trist izvor al morții și al pierzaniei; căci pe dată ce calitatea dulce se aprinde în cea amară, în elementul apă, ea dă naștere la boală, la molimă și stricăciune a trupului”[3]; cea acră - „este contrară celei amare și celei dulci, temperează totul în chip plăcut, aducând o înviorare și o moderare, atunci când calitatea amară și cea dulce se revarsă prea mult (...). Dar și ea poartă în sine un izvor al răului și al stricăciunii; căci dacă se revarsă prea mult, ori țâșnește prea tare într-un lucru, încât se aprinde, ea dă naștere la tristețe și melancolie, apa ia un miros de mlaștină, viața e privită în negru, totul duce la o uitare a binelui ca într-o casă a morții; în fine, un început al disperării și un sfârșit al bucuriilor”[4]. Toate aceste contrarii se răsfrâng asupra protagonistului, Veneția este un loc binefăcător în primă instanță, ca în ultimă fază să fie aducătoare de moarte, Gustav Aschenbach fiind răpus de molima care îi intră în trup și suflet. Marea este un „simbol al dinamicii vieții. Totul se ivește din mare și totul se întoarce în ea: loc al zămislirilor, al transformărilor și al renașterilor. Apă în mișcare, marea simbolizează o stare intermediară între virtualitățile încă informale și realitățile formale, o situație ambivalentă care este cea a incertitudinii, a îndoielii, a nehotărârii, care se poate încheia bine sau rău. De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o imagine a vieții și a morții. Vechii greci și romani ofereau mării cai și tauri sacrificați, animale ce simbolizau, ele însele, fecunditate. Din străfundurile ei țâșneau însă monștri: imagini ale subconștientului, care este la rândul său străbătut de curenți ce pot fi dătători de viață sau de moarte.”[5]. Apa, în funcție de dinamica sa, are atât valențe pozitive, cât și negative. În proporția necesară este binefăcătoare, dar efectul său devine distrugător în momentul în care calitatea dulce se aprinde în calitatea amară; starea pe care o are, pură sau urât mirositoare, își pune amprena asupra împrejurimilor. Veneția, loc împrejmuit de apă, îi oferă personajului un topos în care are parte de puritate, frumusețe, iar copilul devine un obiect pe care îl admiră și îl iubește, dar care este și o capcană întinsă acestui artist care se vede sortit să rămână în acest loc din care nu mai poate scăpa. Are intenția de a evada din locul care începe să poartă urmele unei boli, dar obiectul iubirii sale îl atrage să rămână în Veneția: „Aerul acesta al orașului, mirosul acesta ușor de putreziciune venind dinspre mare și mlaștină, care mai adineauri îl îndemnaseră atât de stăruitor să plece, le trăgea acum adânc în piept, dureros de pătimaș. Cum

---

[2] Thomas Mann, *Moartea la Veneția* în vol. Thomas Mann, *Moartea la Veneția. Nuvele*, traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide, prefață de Eugen Schileru, București, Editura Pentru Literatură, 1965, p. 287.
[3] Jakob Böhme, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește. Aceasta înseamnă: Rădăcina sau muma filosofiei, astrologiei și teologiei pe temeiul adevărat, sau descrierea naturii*, traducere de Gheorghe I. Ciorogaru, studiu introductiv, note și revederea traducerii de Rodica Croitoru, serie îngrijită de Idel Segall, București, Editura Științifică, 1993, pp. 76-77.
[4] *Ibidem*, p. 77.
[5] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 562-563.

fusese cu putinţă să nu-şi dea seama cât e de legată inima lui de toate lucrurile astea? Ceea ce azi-dimineaţă nu însemnase oarecum decât un simplu regret, abia resimţit, o slabă îndoială cu privire la intenţiile sale, acum se schimbase în mâhnire, în adevărată durere, în suferinţă atât de amară, încât de mai multe ori simţi cum ochii i se umplu de lacrimi, deşi n-ar fi bănuit asta niciodată. Ceea ce i se părea mai greu, ba chiar cu neputinţă de suportat, era evident, gândul că poate nu va mai revedea Veneţia şi că acum îşi ia pentru totdeauna rămas bun de la ea. Căci din moment ce se dovedise pentru a doua oară că oraşul ăsta îl îmbolnăveşte şi că fusese silit pentru a doua oară să plece pe nepusă masă, era şi firesc să-l socotească de aci înainte ca pe-un loc în care n-are ce căuta, căruia nu poate să-i ţină piept şi unde n-ar fi avut niciun rost să se mai întoarcă. Simţea că dacă pleacă acum, ruşinea şi ambiţia ar trebui să-l împiedice pe viitor să mai vadă vreodată oraşul iubit, unde de două ori fusese doborât fizicește; şi conflictul acesta între înclinaţia spirituală şi rezistenţa fizică i se păru deodată omului acesta, pe cale de a îmbătrâni, atât de greu şi de important, înfrângere fizică - atât de ruşinoasă, şi nevoia de a o preîntâmpina - atât de imperios, încât nu mai putu înţelege cum de se hotârâse ieri cu atâta uşurinţă s-o admită şi s-o suporte fără nicio împotrivire."[6]. Spaţiul este unul mlăştinos; loc nămolos cu apă stătătoare, a cărei fund nu-l poţi vedea, sugerează lucrurile ascunse, inconştientul fiinţei. Prin intermediul mlaştinii, Gustav Aschenbach are parte de o imersiune pe un teren mişcător care îl împinge în locuri ale inconştientului care nu-i sunt permise dacă ar fi fost în altă parte. „Dacă mlaştina are, în Europa, sensul de imobilism şi de lene, Asia, în schimb, nu socoteşte această absenţă de mişcare drept un inconvenient. Hexagrama tuei, care dublează semnul apei stătătoare, are sensul de înţelegere şi de satisfacţie, izvor de prosperitate. După mitologia sumeriană, mlaştina este o materie nediferenţiată, pasivă şi feminină."[7] Oraşul mlăştinos îl imobilizează, nu-i permite evadarea, iar încercarea sa de evadare este doar una falsă, sufletul îi rămâne în acel loc şi se reîntoarce. Dragostea îl face să fie un captiv al oraşului în care îşi va găsi sfârşitul, conştientizează vremelnicia sa şi faptul că neputinţa lui de evadare din mrejele acelui loc nu-i vor aduce ceea ce îşi doreşte: „«Prea târziu!» îşi zise Aschenbach. «Prea târziu!» Dar oare era cu adevărat prea târziu? Prilejul acesta, care-i scăpase, poate ar fi limpezit totul, cât mai îmbucurător, mai uşor, şi mai bine, poate că l-ar fi trezit, vindecându-l. (...) Căci faptul de a respinge soluţia salvatoare a trezirii nu înseamnă altceva decât desfrâu. (...) «Pleoştit, îşi zicea el, pleoştit ca un cocoş care în mijlocul luptei îşi lasă, fricos, aripile să-i atârne. Aici e cu adevărat numai mâna zeului, care atunci când ne aflăm în faţa fiinţei pe care o socotim vrednică de dragoste ne frânge astfel îndrăzneala, tăvălindu-ne mândria în ţărână...»"[8]. Oraşul începe să sufere din cauza izului morţii, al imobilităţii, al păcatului, molima făcându-se simţită din ce în ce mai pregnant, boala este ascunsă, iar omul rămâne indiferent în faţa morţii, nu încearcă să se salveze, ci se supune şi se conformează mersului spre marea trecere. Scăparea din acest spaţiu ar fi o pierdere a idealului, a propriului sine: „Se vede însă că unele produse alimentare - legume, carne şi lapte - fuseseră contaminate, căci, deşi dezminţită şi cocoloşită, moartea făcea ravagii prin ulicioarele strâmte ale oraşului, ajutată şi de căldura toridă ce se lăsase prea de timpuriu, încropind apa canalelor. Molima părea să se întețească pe zi ce trecea, microbii - să se înmulţească şi să se îndârjească tot mai mult. Rareori auzeai de vreo vindecare; optzeci la sută din bolnavi mureau, şi încă într-un chip groaznic, boala manifestându-se cu deosebită sălbăticie şi de cele mai multe ori sub forma cea mai primejdioasă, cunoscută sub numele de «holera uscată». Organismul nu mai era în stare să elimine substanţele apoase pe care vasele sanguine le elimină din abundenţă."[9]. Molima aceasta îi intră în suflet, dragostea lui este nepotrivită, fiind captiv în propriul sine, dar această încorsetare este voită. Zilele sale se desfăşurau doar în jurul obiectului iubirii sale, îşi măsura durata ei în funcţie de apariţia băiatului sau nu: „Dormea puţin; zilele, de o monotonie delicioasă, erau despărţite de nopţi line de o fericită neliniște. E drept că se închidea de timpuriu în camera lui, căci la nouă seara, când Tadgio dispărea de pe scenă, pentru el ziua era sfârşită. Cum se lumina însă, se şi trezea, speriat dar

[6] Thomas Mann, *Moartea la Veneţia*, ed. cit., pp. 296-297.
[7] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 597.
[8] Thomas Mann, *Moartea la Veneţia*, ed. cit., p. 310.
[9] *Ibidem*, p. 334.

pătruns de un fior dulce; inima lui își aducea aminte de tot și nu-l mai lăsa să doarmă."[10]. O eventuală întoarcere acasă nu-l preocupă, acest spațiu fiindu-i hărăzit, vraja țesută îl cuprinde, iar evadarea din Veneția bolnavă este imposibilă din moment ce a găsit idealul pe care l-a căutat sau idealul care l-a găsit pe el. Trupul începe să se schimbe, spațiul își pune amprenta asupra lui, intrând sub posesia Veneției, care nu-l va mai elibera.

Pe parcursul romanului *Muntele vrăjit*, remarcăm o metamorfozare a eroului, o pierdere a timpului într-un loc static și prins între două spații. Metamorfozarea eroului începe treptat, dar muntele îl exilează de șes și de tot ceea ce era viața sa până în acel moment. Hans Castorp devine un prizonier în boala care i se inoculează și pe care o acceptă cu detașare, curmând orice legătură pe care o mai avea cu șesul, înrădăcinându-se în munte, iar dintr-o ființă cu un țel stabilit, devine omul care se ascunde de adevăr, fiind un solitar fără un obiectiv, neavând nicio dorință de a se detașa de boală sau de a evada din acest spațiu în care este exilat, cu voie în cele din urmă. Omul, prin exilul său, atât exterior, cât și interior, este legat prin boală de un anumit topos, în care iubirea se anulează, acest spațiu nu permite concretizarea iubirii, de aici rezultând o ratare a perechii, dar și a individului. „Bogatul simbolism al muntelui ține de ideile de înălțime și de un centru. Fiind înalt, vertical, apropiat de cer, muntele se înscrie în simbolismul transcendenței; în calitatea lui de centru al hierofaniilor atmosferice și al multor teofanii, participă la simbolismul manifestării. Muntele este astfel punctul de întâlnire dintre cer și pământ, sălaș al zeilor și capăt al ascensiunii omului. Privit de sus, el apare ca vârf al unei verticale, ca un centru al lumii; privit de jos, de la orizont, el apare ca linie a unei verticale, ca o axă a lumii, dar și ca o scară, ca un urcuș."[11]

Muntele, spațiu al ascensiunii, devine un exil pentru Hans Castorp, în spațiul sanatoriului el nu are capacitatea să fie vertical, fiind forțat să stea pe orizontală, sanatoriul devenind un topos în care persoana își pierde treptat individualitatea. Pe parcursul romanului, muntele nu mai permite ascensiunea individului, spațiul este desacralizat, bolnăvicios, întorcându-l pe om spre materialitate; exilul în acest spațiu este o cădere în superficialitate. Toți se îngrijorează pentru trupurile lor, uitând de lucrurile esențiale ale sufletului. Omul devine rupt de matrice, de șes, este o ființă scindată, care nu se mai poate regăsi în locul de baștină. Aclimatizarea devine una permanentă, iar o reîntoarcere la șes este doar o scurtă călătorie într-un trecut uitat, care are capacitatea să-i demonstreze faptul că nu se mai poate desprinde de munte. Hans Castorp devine un înstrăinat, traversează anumite praguri existențiale, el se resemnează în acest spațiu și acceptă lucrurile în felul în care îi sunt prezentate. Locul în care Hans Castorp se află este desacralizat, spațiu în care medicul se ocupă atât de problemele fizice, cât și de cele sufletești, ființa devenind vulnerabilă în fața acestei entități care îi este superioară. În *Muntele vrăjit*, timpul se scurge printre degete, timpul trebuie contemplat și nu simțit, minutele, zilele, săptămânile, lunile nu se simt datorită acestui spațiu care te predispune la contemplare: „Două zile de călătorie îndepărtează omul - și cu atât mai mult pe un tânăr care încă nu și-a înfipt destul de puternic rădăcinile în viață - îl îndepărtează de universul său cotidian, de tot ceea ce îl numea datorii, interese, griji, speranțe, îl îndepărtează infinit mai mult decât și-ar fi putut închipui în timpul drumului cu trăsura spre gară. Spațiul care, rotindu-se și gonind, se interpune între el și locul său de baștină, desfășoară forțe pe care, de obicei, le credem rezervate duratei timpului; din oră în oră el determină prefaceri interioare, foarte asemănătoare celor provocate de timp, dar pe care, într-un anumit chip le întrece. Asemenea acestuia din urmă, el zămislește uitarea."[12]. Metamorfozarea lui Hans începe din timpul urcări sale pentru ca în momentul în care i se va inocula ideea că este bolnav, nu se va răzvrăti, ci va accepta și va urma cursul lucrurilor din acel loc al exilului. Noțiunea de timp este anulată, după cum și Joachim Ziemssen menționează: „Fără îndoială, trei săptămâni nu înseamnă aproape nimic pentru noi, cei de aici, însă pentru tine, care ai venit în vizită și care nu trebuie să stai cu totul decât trei săptămâni, pentru tine reprezintă totuși o bună bucată de vreme."[13]; „Pentru ei, trei săptămâni sunt cât o zi. De altfel, o să vezi. O să

[10]*Ibidem*, p. 311.
[11] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 603.
[12] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, traducere din limba germană de Petru Manoliu, București, Editura RAO, pp. 10-11.
[13]*Ibidem*, p. 15.

afli tu multe, continuă el și adaugă: Aici îți schimbi concepțiile."[14]. Timpul îi dă omului posibilități eterne în interiorul acestui spațiu, timpul pare să stea pe loc, fapt care îi permite ființei să nu realizeze modul în care este cuprins într-o bulă.

Alegerea de a fi orizontal este ca urmare a magiei de pe munte. Timpul, în acest loc, anulează șesul, Castorp înstrăinându-se de tot ceea ce era viața lui înainte de a ajunge pe munte, intrând într-un repaus, într-o suspendare a timpului și suferind modificări atât fizice, cât și sufletește. Însă, în cazul lui Castorp, vorbim despre o ratare a spațiului, el se metamorfozează, „fierbe", iar această „fierbere", datorată temperaturii care oscilează în mod repetat, se datorează și iubirii pe care o întâlnește în acest spațiu suferind.

În sanatoriu, Castorp pătrunde într-un loc fără început și fără sfârșit, spațiu asemenea templului din viziunea lui Zosimos. În interiorul sanatoriului, Castorp se metamorfozează, timpul se anulează, nu mai conștientizează anii petrecuți într-un spațiu care și-a pus amprenta asupra lui. În interiorul acestui spațiu, personajul se sacrifică pe sine, își uită sinele de la șes, se transformă pentru a se adapta acestui topos care pare să i se potrivească cel mai bine. Pătrunderea în spațiul fără început și fără sfârșit are loc prin intermediul vărului său, un fel de personaj-călăuză. Joachim este inițiatul lucid în ceea ce privește perspectiva timpului și viața pe munte: „Vreau să spun că, în genere, nu trece, că aici nu există nici timp, nici viață - nu, nu există nimic."[15].

Trecerea timpului, mai exact stagnarea și anularea lui pe munte, își pune amprenta asupra personajului, acesta începând să se obișnuiască și să simtă timpul ca fiind o constantă de care nu trebuie să țină cont, începe să se înrădăcineze în sufletul lui acest timp anulat și acest spațiu care devine o intrare și o ieșire, în scopul transformării sale: „- Dar afectivitatea noastră înregistrează diferite timpuri. Și de fapt... spun: de fapt, repetă Hans Castorp apăsându-și arătătorul pe nas atât de tare că-l îndoi, este vorba de o mișcare, o mișcare în spațiu, nu-i așa? Stai, așteaptă! Deci, măsurăm timpul cu ajutorul spațiului. Prin urmare, este aproape același lucru ca și cum am vrea să măsurăm spațiul cu ajutorul timpului - ceea ce nu li se întâmplă decât oamenilor lipsiți cu desăvârșire de spirit științific. De la Hamburg până la Davos sunt douăzeci de ore - da, cu trenul. Cu piciorul însă cât timp este? Dar, în gând? Nicio secundă! - Ia ascultă, făcu Joachim, ce te-a apucat? Am impresia că ai și prins rădăcini aici, la noi."[16]. „Trenul a căpătat, în desenele și visele copiilor, ca și viața și visele adulților, o importanță la fel de caracteristică pentru civilizația noastră pe cât era cea a calului sau a diligenței în secolele trecute. El a dat buzna în imaginar și a ajuns să ocupe un rol de prim rang în lumea simbolurilor. În experiența și analiza viselor, trenul se înscrie printre simbourile evoluției, urmând șerpilor și monștrilor."[17] Hans Castorp este călăuzit spre munte de tren în prima parte, ca ultima parte să fie parcursă într-o trăsură alături de Joachim. Permanent în urcușul său, Hans Castorp, are nevoie de o călăuză după evadarea de la șes, din matrice. Timpul din acel moment începe să devină invizibil, fără ca Hans Castorp să sesizeze acest fapt în mod conștient. Trenul și trăsura sunt mijloacele prin care Hans Castorp reușește să urce spre înălțimi pentru a fi condamnat să stea pe orizontală. Joachim pare să fie cel care l-a atras spre acest munte, prin dorința lui de a-l vizita. Această vizită îl va despărți de șes, îl aruncă în afara timpului.

Constatăm o ratare a ființei în *Moartea la Veneția* de Thomas Mann, Veneția suferă o transformare, dintr-un spațiu paradisiac se preface într-un spațiu catastrofic, al răului, care prevestește doar moarte și declin. La început acest topos-exotic este unul destinat relaxării lui Gustav Aschenbach, dar se transformă într-un spațiu al obsesiei, iar pe parcurs remarcăm o pierdere a atributelor primordiale, mitul se destramă, iar Veneția este doar un surogat al Paradisului. Protagonistul, în acest sejur menit scăpării din cotidian, întâlnește idealul frumuseții în micul Tadgio, apărând cochetăria cu decadența. Acest mic Narcis devine obsesia de zi cu zi a lui Gustav Aschenbach, el este călăuza în jurul căruia contrariile se unesc. Tadgio este alcătuit din lumină și întuneric, sfială și curiozitate, fiind mereu în preajma elementelor terestre și acvatice, dar are capacitatea să armonizeze în sine această serie de contrarii și are forța de a-l atrage pe Gustav

[14]*Ibidem*, p. 16.
[15]*Ibidem*, p. 27.
[16]*Ibidem*, p. 111.
[17] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 951.

Aschenbach spre esențe. Dacă la început apare dorința de evadare din acest spațiu, gândul de a pierde contactul firav cu întruchiparea Frumosului, îl împiedică să accepte evadarea din starea de prizonierat. El rămâne impresionat de acest băiat asemuindu-l cu o statuie grecească: „și un băiat cu părul lung, de vreo paisprezece ani. Uimit, Aschenbach observă că băiatul e de o frumusețe desăvârșită. Chipul palid, cu trăsături severe, grațioase, încadrat de un păr auriu ca mierea, cu nasul drept și gura drăgălașă, cu expresia gravă și totuși divină, amintea de statuile grecești din cea mai nobilă perioadă elină, cu forma lor desăvârșită, și avea un farmec personal atât de curat și de exclusiv, încât Aschenbach era convins că nu mai întâlnise niciodată, nici în viață și nici în plastică, ceva de o asemenea perfecțiune.”[18]; „Aschenbach, așezat comod în fotoliul său adânc, cu ochii la băiețașul ce întrupa frumusețea însăși, rămăsese și el acolo, așteptând.”[19]. Gustav Aschenbach cochetează cu decadența, iar sacrul se destramă prin decăderea spațiului în morbid. Spațiul privilegiat, căutat de artist, își pierde valențele și îl împinge pe Gustav Aschenbach într-un labirint, de ordin exterior și interior. Vraja creată de Veneția și Tadgio îl încorsetează într-un topos putred, unde Gustav Aschenbach are parte de singurătate și absolut. Tadgio este liantul care îl ține pe Gustav Aschenbach în acest loc, asemenea unei Meluzine îl ademenește, fiind mobilul care îl atrage în vecinătatea morții. Tadgio fiind asemănat cu Eros, cuprinde în ființa sa perfecțiunea, desăvârșire spre care Aschenbach tinde, fiind o modalitate de evadare din real. „«Frumos! Frumos! își zise Aschenbach, cu acea aprobare rece și măsurată a specialistului în care artistul își îmbracă adesea admirația și încântarea față de o operă de artă deosebit de măiastră. Și, în gândul lui, continuă: O, dacă nu m-ar aștepta marea și plaja, aș rămâne aici atâta vreme cât stai și tu!”»”[20]. Admirația lui pentru această făptură îl condamnă la moarte, îl osândește la un exil dorit, iar într-o oarecare măsură corelăm spațiul cu trăirile sufletești ale lui Aschenbach pentru că molima nu este doar una exterioară, ci i se strecoară și în suflet. Veneția, spațiu privilegiat, se transformă într-un topos-bolnav în momentul în care Gustav Aschenbach nutrește sentimente pentru un copil. Întregul spațiu se revoltă împotriva acestui sentiment, iar Gustav Aschenbach este izgonit din Veneția paradisiacă, asemenea perechii adamice; artistul decade într-un spațiu în care izul morții se face simțit. Molima purifică prin moarte spațiul și sufletul, iar holera se instalează pentru a strangula păcatul. Permanent ochiul de artist îl urmărește pe Tadgio, îi află numele, îi ascultă glasul suav și îi admiră frumusețea desprinsă de la zei: „«Văzând făptura aceasta vie, atât de grațioasă și de severă, în ciuda virilității sale pretimpurii, cu buzele ude, cum iese ca o divinitate frumoasă din adâncurile cerului și ale mării, te simți îndemnat să te gândești la imagini mitice, la reprezentări poetice despre vremi primitive, despre originea formei și nașterea zeilor».”[21]. Tadgio, în accepțiunea lui Gustav Aschenbach, este un zeu coborât să subjuge, este o călăuză care îi ghidează pașii spre tărâmul thanatic. Irealitatea cu care este învăluit, îl introduce pe artist în absolut, Gustav Aschenbach fiind *cel ales* să-și sacrifice viața pentru o statuie care întruchipează zeii mitici. Gustav Aschenbach remarcă diferența dintre el și Tadgio în fața oglinzii; iar în această reflectare întrevede adevărul, dualitatea, sufletul său întinerește prin intermediul acestui băiat, dar trupul său rămâne veștejit. I se relevă adevărul, o realitate pe care nu o acceptă, dar această formă de cunoaștere nu-l împiedică să vegheze asupra lui Tadgio: „Rămase înăuntru vreme îndelungată contemplându-și în fața oglinzii părul încărunțit și obrazul ostenit și tras.”[22]. Remarcăm contradicția, Gustav Aschenbach - artist, admirat, bătrân; Tadgio - frumos, tânăr; tinerețea îi lipsește lui Aschenbach și încearcă prin mici trucuri să-și întinerească trupul. Distingem o paralelă cu idealul regăsit la Platon. În *Banchetul*, Alcibiade dorește ca prin frumusețea tinereții sale să-l subjuge pe Socrate, dar între cei doi există o apropiere care nu există în cazul lui Gustav Aschenbach cu Tadgio. Acest ideal presupune apropierea dintre un bărbat în vârstă de un tânăr, iar iubirea este de ordin spiritual, fără conotații fizice. Însă, Tadgio este abstractizat, iar o apropiere nu este permisă pentru că întreg toposul se răzvătește. Prin intermediul lui Tadgio, Gustav Aschenbach ar avea parte de o reîntregire a ființei scindate. Zeus,

[18] Thomas Mann, *Moartea la Veneția*, ed. cit., pp. 280-281.
[19] *Ibidem*, p. 282.
[20] *Ibidem*, p. 286.
[21] *Ibidem*, pp. 290-291.
[22] *Ibidem*, p. 291.

din cauza mândriei ființei androgine, o desparte, blestemând această ființă să-și caute sufletul-pereche, omul din acel moment rătăcește în căutarea jumătății lipsă, fie că este bărbat sau femeie. În cazul lui Gustav Aschenbach, jumătatea lipsă este Tadgio, care prin frumusețea și tinerețea sa îl poate revitaliza.

Doamna Chaucat este asemenea Veneției din *Moarte la Veneția*; exteriorul îl ademenește pe Hans Castorp, dar el este conștient că această femeie firavă este putredă pe dinăuntru și nu-i va aduce o iubire care să-l înalțe. „Hans Castorp nu considera legătura tăcută cu această persoană neglijentă din societatea unor asemenea oameni decât ca pe o aventură de vacanță, care în fața tribunalului rațiunii - a propriei conștiințe fundate pe rațiune - nu avea deloc pretenția să fie aprobată, pentru că, înainte de toate, doamna Chauchat era bolnavă, fără energie, făcea febră, era putredă pe dinăuntru, o circumstanță strâns legată atât de caracterul îndoielnic al întregii ei existențe, cât și de atitudinea distantă a lui Hans Castorp izvorâtă dintr-un sentiment de precauție..."[23]; „Căci îndărătul frunții dăinuiau gânduri sau fragmente de gânduri, și ele erau cele care dăruiau imaginilor și vedeniilor lui o fascinație atât de intensă, deși se referau la nepăsarea și lipsa de cuviință a doamnei Chauchat, la boala ei, la strălucirea și importanța sporită pe care boala o dădea trupului ei și la atracția carnală ce-o avea făptura sa, iar Hans Castorp simțea că era chemat, prin diagnosticul dat de medici, să participe de acum înainte la această boală."[24]. Veneția lui Hans Catorp îl ademenește, dar el este conștient de izul pe care îl emană, de faptul că molima sălășluiește în ea și că în curând această boală se va vedea și în exterior, dar se lasă ademenit într-un somn care va dura câțiva ani; vorbim de o pierdere a identității, de o uitare a sinelui, omul se uniformizează, iar în momentul trezirii, timpul nu-i mai aparține. Doamna Chauchat este Meluzina care îl atrage pe Hans Castorp în inconștient, în mrejele unei iubiri care nu are finalitate într-un topos-bolnav care poartă izul morții ascunse, locul fiind un surogat al lumii sănătoase de la șes. Iubirea în acest spațiu este de fapt o boală: „Doctorul Krokowski spuse: «Sub înfățișarea bolii! Simptomele bolii ascund o acțiune deghizată a iubirii și orice boală cuprinde o iubire metamorfozată»."[25]. Doctorul Krokowski în prelegerile sale evidențiază un lucru important: boala se metamorfozează în iubire, o neîmplinire în dragoste lasă urme adânci în trupuri. Iubirea nu este percepută ca un sentiment înălțător, ci pe acest munte desacralizat și bolnav, este doar o altă formă de manifestare a molimii.

Doamna Chauchat „este noua Veneție, un nou Tadzio, e înrudită cu ciuperca de care vorbește în lecția sa doctorul Krokowski - impudicus aphrodisiacum - simbol al dragostei și al morții. Pasiunea lui Hans pentru ea e o variantă nouă, îndulcită și optimistă, a atracției fatale resimțită de Gustav Aschenbach pentru Veneția."[26] Această Veneție a lui Hans Castrop îl călăuzește în tărâmul iubirii sub voalul său fiind camuflată moartea, dar tânărul în această frumusețe coruptibilă vede materia organică, o materie în descompunere, iar interesul său pentru boală este o dovadă a preocupării sale pentru viață. „Claudia Chauchat, noua Veneție - feminină, gingașă și înțelegătoare - invită la jocul de-a dragostea, de-a boala, la jocul cu moartea mai degrabă, decât la moartea însăși. Ademenitoare, făptura ei e lipsită de gravitate și învăluită într-o tandră poezie, vibrând de un lirism al înțelegerii și o ironie a complicității. Dușmană a moralistului Settembrini, ea nu este lineară, extremistă, neiertătoare ca Naphta, și tocmai de aceea nu piere. Settembrini și Naphta personifică *principii*, Claudia este mai înainte de toate *femeie*, *om* și, ca atare, supraviețuiește prăbușirii propriilor sale principii unilaterale. Întoarcerea ei la Davos cu Pieter Peeperkon dovedește că nu ideea nudă învinge, ci omul."[27] Claudia Chauchat este un element perturbator, derutant, putând-o identifica cu însuși muntele prin magia pe care o emană în jurul său. Claudia Chauchat este muntele transcendenței pentru Hans Castorp, fiind o călăuză care îl atrage pe drumul suferinței, iar această pereche realizează o sinteză a vieții și a morții, a iubirii și a suferinței. „Pe de altă parte, iubirea lui Hans Castorp se manifesta cu o spontaneitate care-l făcea să pălească și-i descompunea trăsăturile chipului, referindu-se la genunchiul doamnei Chauchat, la linia

[23] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, ed. cit., p. 237.
[24] *Ibidem*, p. 338.
[25] *Ibidem*, p. 211.
[26] Ion Ianoși, *Thomas Mann*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1965, p. 87.
[27] *Ibidem*,p. 90.

piciorului ei, la spinarea și vertebra ei cervicală, la brațele care-i flancau pieptul mic - într-un cuvânt la trupul ei, la neglijența și materialitatea lui, infinit accentuate de boală, la trupul ei devenit de două ori trup. Și, pe de altă parte, aceeași iubire era ceva foarte aerian și nedefinit, un gând, nu, un vis, visul înfricoșător și nespus de ispititor al unui tânăr ale cărui întrebări precise, deși formulate în mod inconștient, nu primiseră din străfundul lui alt răspuns decât o tăcere adâncă."[28] Hans Castorp este fascinat de piciorul femeii, de sexualitate acestei părți, latură expusă de Andrei Oișteanu în *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*. Piciorul este văzut ca parte erotică care posedă o anumită sexualitate proprie și naturală, fiind strâns legată de purtarea pantofului, care este învelișul sexual al piciorului.[29] „Claudia se identifică cu muntele magic, cu vraja muntelui Venus, de care Hans Castorp nu s-a putut desprinde șapte ani. Prin ea a cunoscut tânărul hanseat frumusețea, libertatea, genialitatea, cu toate că «acasă nu fusese, evident, un homme de génie», și ar fi putut ușor pleca din viață ca oricare dintre predecesorii săi, neinițiat în tainele ei periculoase și înșelătoare. Claudia l-a călăuzit prin împărăția suferinței și a morții ca odinioară Virgiliu pe Dante, și l-a ajutat apoi să se reîntoarcă la lumină. Cu imaginea Claudiei, această nouă Beatrice, care cunoaște deopotrivă raiul și iadul, și știe că uneori fără a trece prin iad nu poți ajunge în paradis, a parcurs Hans Castorp drumul prăpăstios al mântuirii sale. Prin «cunoașterea corpului, la ideea de om» - astfel a definit Thomas Mann în 1927 această «carte a bunăvoinței»."[30]

Discrepanța care există între ei îi separă, Hans Castorp vede în doamna Chauchat doar figura tânărului din școală, iar creionul în ambele cazuri este declanșator în inițierea unei conversații. Totul se desfășoară sub semnul timpului, iar plecarea doamnei Chauchat la un alt sanatoriu, îl face să se folosească de acest pretext pentru a rămâne în continuare în acest topos. Într-un astfel de spațiu iubirea nu are puterea să ridice omul, ci îl păstrează la orizontală, în provizorat, într-o stare pasivă care îi anulează simțurile, pentru că sanatoriul ascunde un univers în care oamenii își construiesc viețiile în boală.

Aceste spații își pun amprenta asupra personajelor, înstrăinându-i de matrice și de ceilalți, iar prin exilul lor voit, ei își ratează ființa în aceste toposuri-bolnave. Gustav Aschenbach prin intermediul idealului său intră în moarte, iar Hans Castorp trăiește în afara timpului istoric pe munte, fapt ce conduce la ratarea androginului.

BIBLIOGRAPHY

1. BÖHME, Jakob, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește. Aceasta înseamnă: Rădăcina sau muma filosofiei, astrologiei și teologiei pe temeiul adevărat, sau descrierea naturii*, traducere de Gheorghe I. Ciorogaru, studiu introductiv, note și revederea traducerii de Rodica Croitoru, serie îngrijită de Idel Segall, București, Editura Științifică, 1993
2. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009
3. DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977
4. IANOȘI, Ion, *Thomas Mann*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1965
5. JUNG, C. G., *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2017
6. MANN, Thomas, *Moartea la Veneția. Nuvele*, traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide, prefață de Eugen Schileru, București, Editura Pentru Literatură, 1965
7. MANN, Thomas, *Muntele vrăjit*, vol. I, traducere din limba germană de Petru Manoliu, București, Editura RAO

[28] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, vol. I, ed. cit., p. 376.
[29] Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, ediție ilustrată, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 164.
[30] Ion Ianoși, *op. cit.*, p. 92.

8. MANN, Thomas, *Muntele vrăjit*, vol. II, traducere din limba germană de Petru Manoliu, București, Editura RAO, 2013
9. OIȘTEANU, Andrei, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, ediție ilustrată, Iași, Editura Polirom, 2016

THE ASPECTS OF THE REBRENIAN REALISM

Iustina Camelia Cercel (Cioban)
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract.The aesthetic direction of the Transylvanian prose writer follows a sinuous way determined first of all by the major changes in his life, with his resigning from the military career. Ibraileanu played an important role in the writer's evolution, being his mentor in discovering realism and approaching the objective novel. Considered by exegetes to be a follower of Balzac and Flaubert, Liviu Rebreanu asserted himself in interwar literature by adopting this current, materialized in true architectures of verosimil. Influenced by the European literature, Rebreanu headed for a "rough realism" managing in the same time to respect the naturalist pattern as one can see in the novel Ciuleandra. Two directions, one corresponding to the classical conception of the current (Ion, Răscoala (The Revolt)), and the other focusing solely on the realistic technique, aiming to capture other ideologies and meanings (Adam şi Eva (Adam and Eve), Crăişorul Horea (The Little King Horea)), are to be noted in the Rebrenian prose.

Keywords: rough realism, novel, objectiv, verosimil, naturalist

Începutul secolului XX se manifestă, în cadrul literaturii printr-o serie de inovații impuse de orientarea modernistă, care se regăsesc la nivelul tehnicilor narative, limbajului ambigu, subtilităților livrești dificil de interpretat. Deși E. Lovinescu a militat pentru o literatură citadină, a identificatnevoia dezvoltării unei literaturi de inspirație rurală pentru a determina depășirea crizei formale în care se afla proza românească. În acest context apare opera lui Liviu Rebreanu care prin structuri narative preferate de prozator, transpune o lume în continuă transformare, reușind să o asimileze în creațiile sale.

Lucrarea de față își propune să realizeze o radiografie a esteticii realismului prozatorului ardelean, realizată în primul rând din prisma confesiunile sale *Mărturisiri*, *Cred* care oferă punctul de plecare în interpretarea întregii opere. Considerat de Ion Simuț „prototipul creatorului, marcat de trudă, încrâncenat și perseverent în efortul elaborării”[1], Liviu Rebreanu reușește să se impună în literatură prin romanul *Ion*, fiind un deschizător de drum în direcția realismului rural. Pentru Rebreanu realitatea devine un pretext, un spațiu de trecere care printr-un proces creator, transcede limitele impuse, iar imaginația proiectează o lume aproape mitică. Actul creației, la prozatorul ardelean, presupune documentare, muncă de teren, investigare a stărilor psihologice subterane, preocupări sociale și nu în ultimul rând elemente biografice, pentru a reuși să dea cititorului senzația de viață reală. Pornind de la confesiunile sale despre geneza operelor, reușim să identificăm relația dintre sursa care stă la baza operei și ficțiune. Realismul nu se identifică cu izvoarele, ci printr-un proces de integrare specific acestuia, ia naștere o nouă lume cu un topos reinventat.

Direcția estetică a prozatorului ardelean cunoaște un drum sinuos determinat în primul rând de schimbările majore din viața lui, marcate de renunțarea la cariera militară. Considerat de exegeți a fi un echivalent al lui Balzac și Flaubert, prin realismul obiectiv cultivat, Liviu Rebreanu se impune în literatura interbelică prin realizarea unor adevărate arhitecturi ale verosimilului, deoarece realismul pentru el înseamnă viață, dar și selecție, ficțiune. Sub influența literaturii europene, Rebreanu se îndreaptă spre un „realism dur” reușind să respecte și tiparul naturalist (considerat o altă ipostază a realismului) așa cum se regăsește în romanul *Ciuleandra*.

În proza lui Rebreanu se remarcă două direcții, una ce corespunde concepției clasice a curentului (*Ion, Răscoala*), iar cealaltă care se focalizează doar pe tehnica realistă, urmărind să surprindă alte ideologii și semnificații (*Adam și Eva – „o aspirație metafizică la eternizarea cuplului”, Pădurea spânzuraților -„un idealism mistic”, Crăișorul Horea – „conturarea romantică*

[1]*Ion Simuț,* Rebreanu dincolo de realism, *Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 1997, p. 11.*

a unei figuri de erou național legendar")[2]. Se poate identifica prezența unui realism tradițional care cunoaște o serie de forme îndreaptându-se treptat spre un realism oracular, tragic, metafizic, simbolic sau psihologic.

Realismul, prezent în romanul lui Rebreanu, se rezumă la o modelare a verosimilului, la o interpretare a realității sumbre, îndreptându-se spre un realism dur cu influențe naturaliste, inexistent până atunci în literatura română. Astfel, tehnica anticipării direcționează interpretarea textului din dublă perspectivă, de suprafață și în profunzimea lui. Fin observator al realității, Rebreanu surprinde prin modul în care iau naștere romanele sale pe care, „ le ținea pe șantier câte zece și douăzeci de ani, scriind câteva capitole și apoi le abandona, pentru ca într-un târziu să le aducă pe masa lui de lucru, după ce conviețuiseră și se contaminaseră unele de la altele. Așa se face că, deși scrise la mari intervale, *Ion* se interferează cu *Răscoala* și aceasta cu *Crăișorul Horea*, legate nu numai printr-o idee unitară, dar și printr-o tonalitate."[3]

Mărturie a preocupărilor sale de a pune în lumină valorile culturii naționale, Rebreanu pornește de la o imagine din realitate, care sub puterea voinței și talentului se materializează în artă. Această metodă stă la baza romanului *Ion*, fapt mărturisit de scriitorul însuși, care înaintea apariției romanului a asistat la întâmplări care l-au impresionat și au devenit punctul de plecare în realizarea romanului. Astfel, asistăm la o reinterpretare a realității, scena țăranului în port popular care îngenunghează și sărută pământul, povestea Rodovicăi, o fată din sat care este bătută de tatăl său pentru că a rămas însărcinată și discuția cu Ion Pop al Glanetașului despre pământ, se transformă într-un depozit de semnificații. Pornind de la această premisă, printr-o serie de conexiuni se țese „scheletul unui roman."[4] Dar potrivit concepției romancierului, romanul are menirea de a crea o lume nouă cu propriile legi și nu acceptă copierea realității, așa cum a fost acuzat în romanul *Ion*. Folosind arta verosimilității, cititorul este introdus fără voia lui și într-un mod natural în universul ficțiunii, Rebreanu folosind un fel de „ritual magic al intrării și ieșirii din ficțiune"[5]. Prin realizarea unui duplicat al realului, se urmărește reinventarea lumii printr-un realism impur care asimilează elemente care în aparență nu au nicio legătură cu acesta.

Un punct de plecare în observarea evoluției realismului este romanul *Ion* care se concretizează din dorința prozatorului de a surprinde scene memorabile ale existenței (botezul, nunta, înmormântarea, hora, obiceiuri de Crăciun) într-o adevărată monografie a satului transilvănean. Roman cu o structură circulară, prin drumul (simbol al recuperării copilăriei) prezent în incipitul, Rebreanu transpune un moment crucial din trecutul său, și anume stabilirea familiei în localitatea Maieru. De remarcat este modul în care Rebreanu descrie intrarea într-un spațiu al trăirilor, prozatorul tratând această imagine din perspectivă obiectivă specifică romanului realist. În acest sens, Ion Simuț apreciază „că drumul din *Ion*, întocmai ca drumul din copilărie"[6] contribuie la „trezirea unei conștiințe universale, placidă, toropită, spre a fi martora unei tragedii semnificative pentru o comunitate ce-și are valorile ei specifice."[7]

Frescă a satului transilvănean, romanul este o metaforă a vieții în care îl regăsim pe tânărul Rebreanu mistuit de dorința de a atinge „mitul supremei posesiunii"[8]. În spatele dorinței țăranului de a avea pământ se află intenția scriitorului – mens auctoris- de a evidenția nemulțumirile acestei categorii sociale regăsite în răscoala din 1907. Astfel, Ion devine simbolul unei clasesociale mistuite de pasiuni și frământări, fiindcă pentru el iubirea înseamnă posesie.

Folosind tehnica contrapunctului sunt aduse în prim plan două planuri care se întrepătrund, cel al intelectualilor și țărănimii. În ipostaza unui adevărat fotograf, Rebreanu înregistrează detalii ale zonei geografice, pentru ca atenția să se oprească asupra casei Glanetașului și a familiei Herdelea și a sătenilor preocupați de participarea la hora duminicală. Asistăm la desfășurarea

---

[2]*Ibidem*, p. 240.
[3] Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976, p. 144.
[4]Liviu Rebreanu în *Mărturisiri literare*, Editura Minerva, București, 1971, p. 285.
[5] Ion Simuț, op.cit., p.39.
[6]Ibidem, p. 221.
[7]*Ibidem*, p. 221
[8] Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Editura E.P.L., București, 1967, p. 9.

amplă a vieții rurale prin intermediul horei care devine element arhaic al satului, pretext în realizarea noilor familii, dar și „un punct nodal”[9] al destinelor personajelor.

Pătura intelectuală avea să-și găsească punctul de plecare în povestea surorii sale care fusese logodită cu un tânăr preot, față de care nu avea niciun sentiment. Rebreanu mărturisește că „în roman însă, am inversat întâmplările: am măritat pe Laura cu tânărul candidat de preot, deși ea nu-l iubea. Căsătoria mi-a fost necesară, pentru că prin ea am putut urzi niște fire, care să-mi servească mai târziu, în celelalte două părți ale trilogiei.”[10] Întreg romanul se desfășoară pe alternanța dintre obsesia pământului trăită de protagonist și destinul Herdelenilor.

Operă socială, *Ion* surprinde prin reiterarea realității în cel mai înalt grad așa cum se va regăsi și în *Răscoala*. Rebreanu reușește să transfigureze personaje, spații natale, întâmplări într-un mod obiectiv și organic, astfel încât cititorul să nu fie tentat să confunde realitatea cu ficțiunea. Tematica romanului *Ion* se ramifică oferind creației rebreniene două direcții, cea a conștiinței naționale și cea a pământului, pe care le identificăm în romanul *Pădureaspânzuraților*, respectiv în romanul *Răscoala*. Continuare a lui *Ion*, romanul urmărește destinul aceluiași țăran din dorința de a completa viziunea asupra satului în momente de criză, inspirându-se din revoltele țărănești din jurul anului 1907. Rebreanu reușește să dea literaturii române un roman de evocare realistă care concentrează detaliile unei lumi în pragul unei fatalități, reprezentate de un personaj colectiv, un roman al „Ionilor”. Astfel, *Răscoala* este „un studiu sociologic”[11] al societății frământate de drame în lupta pentru supraviețuire.

Romanul surprinde evenimente ale răscoalei țărănești din 1907, reușind să se evidențieze printr-o obiectivitate care nu urmărește țintit o categorie umană, ci surprinde omul în diversitatea sa. Cu o atitudine anti-idilică, Rebreanu reușește să impresioneze prin înregistrarea fotografică a stărilor sufletești printr-un personaj colectiv. Pe de o parte interesează prin țesătura unei lumi a mediului țărănesc, cu conflictele tragice ce-i marchează existența, iar pe de altă parte prin crearea tipologiei intelectualului deformat de atmosfera citadină, Titu Herdelea (prezent și în romanul *Ion* și *Gorila*).

Ciuleandra se îndreaptă spre un realism critic, care spre deosebire de *Ion* și *Răscoala*, se îndepărtează de viziunea realistă, fiind mai apropiat de cea naturalistă. Pentru Rebreanu, literatura nu se rezumă la simpla zugrăvire a realității, ci la interpretarea ei pentru a reuți să ofere o imagine a socității în ansamblul său. Cu toate acestea reușește să surprindă prin faptul că romanul de fapt „ajunge să figureze un mit al existenței însăși, dogorâtoare și rece, nemuritoare și cu sugestii de moarte, frenetică și obiectivă, elementară și spiritualizată, încrezătoare și tragică (...) totodată pătrunsă de elanuri ascendente, viața, într-un cuvânt”[12] transfigurată în aproape toate creațiile sale.

Romanul având un debut brusc ce prezintă, într-un mod naturalist, criza lui Puiu care din gelozie își omoară soția. Revine obsesia posesiuni, de această dată declanșată de un instinct carnal. Aflat în sanatoriu, acesta are viziune jocului ciuleandra specific satului natal al soției sale, Mădălina. Acesta este dansat obsesiv de protagonist contribuind în cele din urmă la alienarea sa. Dacă la început el simulează nebunia în cele din urmă ajunge la degradarea completă a ființei declanșată de la refuzul realității. Principiul de bază al romanului rezidă în nepotrivirea absolută între aristocrați și țărănime, care nu poate fi depășită.

Geneza romanului *Pădurea spânzuraților* își are punctul de plecare în trauma provocată de o fotografie pe care Rebreanu o vede în jurul anului 1918 și care surprindea o pădure cu cehi spânzurați. Evenimentele tragice din jurul morții fratelui său, aflat pe frontul românesc, declanșează o întâmplare bizară care îl determină pe prozator să realizeze o anchetă în ceea ce privește locul îngropării fratelui condamnat la moarte.

Roman al analizei psihologice, surprinde sufletul unui personaj care este dominat de o imagine obsesivă. Drama lui Bologa se intensifică treptat, declanșată de dorința de a se purifica prin moarte, simțindu-se într-o mare măsură vinovat de moartea lui Svoboda. De aceea putem observa că

[9] Al. Săndulescu, op.cit., p. 173.
[10] Liviu Rebreanu în *Mărturisiri literare*, p. 288.
[11] Lucian Raicu, op. cit., p. 227.
[12] Lucian Raicu, *op.cit.*, p. 187.

Bologa se apropie de personajul lui Dostoievski, din romanul *Crimă și pedeapsă*, Raskolnikov. În acest context Tudor Vianu surprinde esența romanului care „este construit în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconștientului”[13], Rebreanu fiind un analist care utilizează metodele psihologice pentru a exprima trăsăturile propriei sale generații.

Întreaga creație este marcată de semne autobiografice, deoarece Rebreanu ca și ceilalți scriitori din mediul rural, a intrat în contact direct cu natura, cu trăirile oamenilor de la țară ceea ce a determinat „caracterul de organicitate al scrierilor, fundamentul lor local, transilvan și românesc.”[14] Pentru Rebreanu, realismul se constituie într-o strânsă legătură cu problematica satului și devine „fidelitate față de realitatea socială revoltătoare, vulgară, respingătoare, urâtă, ce își cerea dreptul de reprezentare în literatură.”[15] Creația scriitorului devine o amplă epopee realistă a mediului social surprins în imagini dure și uneori crude ale existenței umane, fiind un univers în care realitatea este transpusă în ficțiune sau, altfel spus ficțiunea nu este altceva decât o altă lume reală.

Scenele dure, ororile, cruzimea regăsite în paginile prozatorului trădează o viziune plastică interpretată și filtrată din prisma prozatorului interesat de analiza unei lumi în schimbare. Pornind de la ideea că orice lucru măreț presupune sacrificiu, Rebreanu stăpânește arta descrierii trăirilor tragice ale personajelor sale, pictând adevărate scene ce redau senzația de viață. Astfel, „romanele lui Rebreanu introduc o sistematizare extremă a datelor realității, o esențializare a concretului, urmărind să scoată pretutindeni la iveală principiul generic, fenomenul primordial.”[16] Raportat la perioada interbelică, scriitorul epuizează formula de creație, o desăvârșește astfel încât nu se mai poate adăuga nimic direcției sale artistice.

Subordonată concepției sale realiste, proza cuprinde o lume a satului românesc, apropiindu-se prin tehnici narative de mari nume ale literaturii europene, Balzac, Zola, Tolstoi, Thomas Mann. Inspirat de imensul rezervor al revoltei țăranului, Rebreanu definește conceptul de frumos asimilându-l vieții propriu-zise tranfigurate de capacitatea de sinteză a prozatorului. Oglindă selectivă a contingentului, realismul său dur, bolovănos a condus la apariția romanului social și analitic, oferind un reper romanului românesc interbelic.

BIBLIOGRAPHY

Beșteliu, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Editura scrisului românesc, Craiova, 1975
Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane* (1900-1937), Postfață de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1989
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007
Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*,Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2000
Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, București, 1981
Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, Editura Tineretului, București, 1983
Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru literatură, București, 1967
Rebreanu, Liviu în *Mărturii literare*, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, Editura Minerva, București, 1971
Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Editura Minerva, București, 1976
Simuț, Ion, *Rebreanu dincolo de realism*, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 1997
Simuț, Ion, *Liviu Rebreanu- monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988

[13]Tudor Vianu, Arta Prozatorilor români, Editura Minerva, Bucureşti.1988, p.327.
[14] Lucian Raicu, *op.cit*, p. 9.
[15]Ion Simuț, *Liviu Rebreanu- monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, p. 29.
[16] Lucian Raicu, op. cit, p. 326.

THE AILING SADNESS IN RESTRIŞTI BY ILARIE VORONCA

Cipriana-Manuela Frăţilă-Nichita
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Restrişti is the first volume of poems belonging to Ilarie Voronca, first published in 1923, being influenced by symbolism and illustrated with expressionist drawings. The volume brings in the foreground the universe of the poet's youthfulness. With each and every verse the poet introduces the reader into the atmosphere of melancholy and the sufferings within his soul. The sadness is almost sickly, all the elements around vibrate together with Voronca's soul.

Keywords: literary avant – garde, distress (sadness), symbolism, melancholy, suffering

Ilarie Voronca - primii ani din viaţă şi debutul său publicistic

Ilarie Voronca (nume adevărat Eduard Marcus, 31 decembrie 1903, Brăila, România - 8 aprilie 1946, Paris, Franţa) a fost un poet evreu român de avangardă, promotorul revistelor *75 HP* şi *Integral* şi al mişcării integraliste.

Astfel, studiile dedicate lui Ilarie Voronca menţionează ca dată a naşterii poetului ziua în care acesta a fost înscris în Registrul stării civile, adică 18/31 decembrie 1903. Ori adevărul este că, în dimineaţa zilei de 17/30 decembrie 1903, înainte de cântatul cocoşilor, în locuinţa închiriată de soţul său, Isidor Marcus, pe strada Tâmplarilor, la nr.5, doamna Cecilia Marcus a adus pe lume doi gemeni: o fată, botezată Adine, decedată la scurt timp de la naştere, şi un băiat, Eduard, viitorul poet. O altă informaţie se referă la schimbarea numelui patronimic al poetului din ,,Marcus,, în ,,Ilarie-Voronca,, , spre a se numi ,,Eduard Ilarie Voronca,,. Aceasta s-a făcut în baza deciziei Consiliului de miniştri din 4 octombrie 1928.

Începuturile literare sunt legate de activitatea la cenaclul literar *Sburătorul* condus de Eugen Lovinescu. Debutează cu versuri simboliste influenţate de George Bacovia.

La doar un an de la debutul editorial aderă la atitudinea pragmatic inovatoare cuprinsă în *Manifestul către tinerime* al revistei *Contimporanul*, publică cu Victor Brauner şi Stephan Roll publicaţia avangardistă *75 HP* (din care apare un singur număr).

În 1927 apare la Paris poemul *Colomba*, cu două portrete de Robert Delaunay, care marchează o nouă tendinţă în scrisul lui Voronca. Poetul părăseşte constructivismul şi intră în sfera de influenţă a suprarealismului, mişcare concretizată prin onirismul imaginii. Ritmul publicării plachetelor de versuri este foarte susţinut şi el nu încetineşte nici după stabilirea poetului în Franţa în 1933, de unde păstrează legături strânse cu viaţa literară din România.

Poate reprezenta interes şi faptul că, la 1 iulie 1936, Eduard Ilarie Voronca a părăsit religia mozaică, trecând la religia ortodoxă.[1] După această dată, creaţia sa aparţine spaţiului literar de adopţie: *L'Apprenti fantôme* (1938), *Beauté de ce monde* (1940), *Arbre* (1942), etc.

Va participa la mişcarea de rezistenţă din Franţa, ca scriitor şi luptător. Face o vizită în ţară, unde este întâmpinat cu un entuziasm general (1938). Se sinucide în acelaşi an, la 8 aprilie, în Paris, în timp ce lucra la un *Manual al perfectei fericiri*.[2]

Volumul de debut: *Restrişti*

Pentru poezia lui Voronca volumul *Restrişti* reprezintă debutul acestuia într-un mod liric, bacovian, însă plin de sensibilitate, apărând la Editura Rahova Arte Grafice, în 1923 cu copertă şi desene de Victor Brauner. Vom vorbi în continuare despre o parte dintre poeziile incluse în

[1] http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf
[2] www.wikipedia.ro

*Restriştia*şa cum apar ele în volumul Voronca, Ilarie, *Zodiac * Poezii*, ediţie îngrijită de Ion Pop, editura Minerva, Bucureşti, 1992.

Încă din prima secţiune a volumului, **Sfârşit de amurg**, care include cinci poezii, poetul ,,îşi poartă ca un copil bolnav tristeţea,, în parcul în care plâng frunzele. Toamna îşi creşte neliniştea, iar ploaia se frânge pe acoperişuri. Amintirea femeii iubite îl urmăreşte ca o ,,deznădejde veche,,. Poetului îi este dor de îmbrăţişarea femeii dragi, fiind urmărit de trecutul în care erau împreună. Aerul devine apăsător, ,,ca de spital,, , iar Voronca îşi simte gândurile căzute. Poetul îşi cheamă iubita pentru a-i alina sufletul: ,,Vino să-mi ridici sufletul, ca pe-o coajă de copac,/ şi să-mi citeşti durerile închise-n cuiburi de păsări triste,, pentru ca, în ochii ei, să îşi poată odihni fiinţa. Dar vântul răscoleşte cerul şi, odată cu el, atâtea poveşti dureroase care prevestesc un sfârşit apăsător.

Poetul stăruie în acelaşi registru melancolic să îşi aştepte iubita sub un balcon vechi. Dar această aşteptare e însoţită de ,,drumul care cade-n noroi,, ori de tristeţea şi dragostea care ,,se pierd printre foi,,. Totul se frânge din cauza deznădejdii poetului : ,,în orice straşină şi-n orice suflet viaţa plânge,,. Plopii au ascultat câte s-au spus între cei doi îndrăgostiţi, repetând ,,ca un ecou o chemare,,. Poetul a privit în ochii iubitei, iar sufletul i-a sângerat ,,asemeni unui cer în apus,,. Voronca se înconvoaie sub povara zilelor şi sufletul îi este sfâşiat ,,ca pe-un trunchi, o secure,,. Storurile sunt triste, iar poetul îşi înalţă mâinile precum o ederă spre fiinţa iubită.

Şi în poeziile următoare Voronca îşi transpune în cuvinte sentimentele faţă de persoana iubită, mâhnirea sa fiind precum un ,,vestmânt prea greu,,. Poetul cerşeşte liniştea, însă trecutul sfâşietor îl cheamă înapoi : ,,păsările tristeţii mă ciugulesc ca pe-o bucată de pîne,,. Dacă iubita şi-ar fi făcut apariţia, Voronca ar fi simţit ,,o bucurie demult pierdută,, , iar seara i-ar fi mângâiat din nou sufletul.

Poetul cântă în continuare iubirea care nu îi poate reda liniştea. Ca o confesiune directă, autorul mărturiseşte : ,,zilele sunt, de când ai plecat,/ nişte ferestre mâhnite şi reci,/ la care aştept fără nicio nădejde să treci,,. Vieţile celor doi se îmbinau perfect în amintire ,,ca două note de pian,, , poetul revăzând ,,plimbările de-a lungul străzilor singuratece,,. Dar Voronca se întreabă retoric de ce iubita nu se întoarce pentru a fi alături de el : ,,De ce nu vii să alungi cu surâsul mâinilor fluturii deznădejdii înecate?,,. Zilele rămân sterpe, neschimbate, iar ,,amintirea atârnă aceleaşi ruginite lăcate,,.

Dar la toată această stare participă şi oraşul care e ,,mâhnit,, , iar copacii din grădina publică ,,se ţes subţiri,,. Felinarele plâng o tristeţe cunoscută, băncile şi luminile putrezesc, iar poetul o cheamă din nou pe femeia dragă : ,,Vino! O să trecem pe sub deznădejdea fereştilor,,. Peisajul este dezolant, fiind descris ,,cheiul cu amurgiri bolnave,, , iar în sufletul autorului mereu amintirea ei ,,ca pe faţa unui lac, o mătase verde,,. Iubirea metamorfozează mahalaua pustie, cei doi trecând ,,albi,, prin ea. Pe uliţele vechi, îndrăgostiţii se vor regăsi precum ,,o pasăre îşi regăseşte umbra, apropiindu-se de pământ,,. Dar viaţa, cu ,,bănci putrezite şi tristeţi,, va aduce un alt final de poveste.

În cea de-a doua parte a volumului, **Cheiuri stinse**, care include patru poezii, poetul continuă în acelaşi ritm apologia iubirii, toate elementele naturii fiind părtaşe în chip metamorfozat la această confesiune. Apar din nou ,,cheiul trist,, , ,,oraşul întunecat,, , ,,tristeţea zidurilor,, , etc. Seara îi readuce poetului în minte glasul şi mâinile femeii dragi, iar această durere perpetuă ,,se ascunde după fiecare perdea cernită,,. Luna cu a sa melancolie luminează plopii, uliţele, apele ,,în care toată sfâşierea oraşului plângea,,. Peste toate acestea se aşterne tăcerea, iar luminile tresar ca în singurătate. Poetul îşi aminteşte de anii ,,copilăriei depărtate şi rănite,, , revăzând copilul de altădată ,,cu sufletul lui mic,,. Dar şi în acea perioadă ,,strigătele,, erau ,,sugrumate,, , iar ,,mâhnirile le înăbuşea,, ; trenuri ţipau sfâşietor în oraşul deznădăjduit din întuneric. Printre toate acestea, având martori luna şi plopii, doar iubita i-a alinat sufletul : ,,Tu ai cântat cu sufletul meu între buze ca pe-o frunză,/ … şi era atâta melodie tristă… şi-n noi atât pustiu,,.

Acest univers sângerând poartă în sine sămânţa dorului de femeia iubită : ,,gândurile mele triste s-au plecat spre tine ca, spre lumina unei ferești, flori bolnave,,. Poetului viaţa îi pare ,, o uliţă cu geamuri înalte şi reci,, , tonul poeziilor fiind preponderent nostalgic. În lipsa femeii iubite sufletul autorului se hrăneşte cu amintiri, pentru că acesta nu uită : ,,dragostea ne alăturase sufletele/ ca un vânt două foi,,. Astfel, ,,erau toate aşa cum le ştiam de mult,,. Cei doi păşesc tăcând printre

,,pomii singuratici şi trişti,, , iar tristeţea îi ,,îneacă adânc, ca o tuse,,. În întuneric, trecutul se închide precum o uşă, în timp ce poetul sfârşeşte această ,,preumblare bolnavă şi tăcută,,.

Cu fiecare vers, Voronca se adresează în permanenţă iubitei căreia îi reaminteşte ,,tristeţea panoramelor de pe chei,, ori ,,zăplazurile întomnate şi rupte,,. Glasul femeii dragi îl urmăreşte precum ,,o limpezime de clopoţel,, , iar trupul său este asemănat cu ,,o melodie,,. Poetul este impresionat de capacitatea de empatie a iubitei sale care ,,a înţeles oamenii atât de deznădăjduiţi,,. Voronca apelează la imagini sfâşietoare pentru a sublinia peisajul dezolant, dar şi stările sale interioare. Poetul este conştient de luptele lăuntrice ale fiecărui suflet : ,,în fiecare suflet deznădejdea (…)/ după fiecare perdea – o tragedie…/ erau fereşti înroşite/ ca ochii unui copil singuratec care a plâns,,. Toate aceste elemente conturează un univers trist, cu ,,copilăria mâhnită,, , iar paşii îndrăgostiţilor şovăie precum ,,o inimă de bolnav în agonie,,. Astfel au mers cei doi până la marginea oraşului. Şi departe, o altă antiteză, ,,muzica întristător de veselă… atât de întristător…,,.

Şi în versurile următoare Voronca poartă cititorul prin locuri preponderent triste, toate elementele naturii şi oraşului participând la această sfâşiere. Astfel, cei doi îndrăgostiţi merg pe uliţi unde ,,o lumină tristă s-a desfrunzit,, , iar odăile apar cuprinse de deznădejde. Cu toate acestea, ,,deasupra zărilor dimineaţa tremura albă,,. Poetul încearcă să-i spună toată tristeţea oraşului iubitei, alternând mereu între alb şi cenuşiu : ,,Lumina care vine de acolo de pe câmp luminoasă,/ între zidurile oraşului deznădăjduit se va înnegri…,,. Şi simbolul divinului pe pământ, apare sub forma unei ,,bisericuţe mici şi albe de la sat,, pe care cei doi iubiţi au ales-o. Aceştia întâlnesc în drumul lor ,,oameni cu o veselie întristată./ În privirea lor era deznădejdea,/ ca în fundul unei ape, o pasăre înecată,,. A fost doar un mod prin care cei doi iubiţi şi-au amintit şi au recunoscut că este primăvară.

Cea de-a treia parte a *Restriştilor,* **Elegii în amintirea poetului**, include două poezii dedicate lui Ion Călugăru. Poetul continuă să schiţeze o lume de o tristeţe apăsătoare, aproape maladivă, în care fiecare cuvânt aşternut pe hârtie transmite această stare. Ploaia aduce cu sine un ţipăt dureros, cu fiecare picătură fărâmând un luminiş. Poetul raportează tot ce se întâmplă în acest univers bolnav la iubita sa, pe care aproape că o asimilează afectiv, întregindu-i durerea pe care o trăieşte : ,,simţeam sfârşindu-se în noi o tinereţe chinuită,,. Voronca aminteşte mereu de perioada sacră a copilăriei, totuşi atât de tristă. În acelaşi timp, viaţa este văzută ca ,,o fereastră cernită,,. Aceste mâhniri sunt nedesluşite, prăbuşindu-se simbolic precum ,,nişte punţi şubrede,,. Totodată, deznădejdea izbucneşte în piept ,,apăsător puroi,,. Poetul se adresează în mod direct iubitei pe care o alipeşte apăsării sale, ca o elegie pe care sufletele celor doi şi-au spus-o : ,,aşa – ca două tristeţi – am mers prin parcul ud./ Pomii plângeau şi ei viaţa rătăcită şi amară…,,.

Decorul continuă să fie dezolant, cu ,,frunze veştede,, , o biserică are bufniţe şi lilieci reprezentând ,,zboruri mâhnite,,. Voronca alege din nou să se adreseze direct iubitei, mărturisindu-i stările prin care trece : ,,ţi-am spus : pe nervii mei – ca o dansatoare pe sârmă – amintirea,,. Dar tot ceea ce caută cei doi îndrăgostiţi este de fapt liniştea : ,,căutam amândoi liniştea, ca prin gardurile putrede o bancă./ Simţeam că din piept s-a rupt ceva,/ şi mâhnirea a început să ni se audă, ca de undeva, de departe, o talangă,,. Poetul schimbă registrul de la ,,umbra caselor care i-a învăluit într-o nouă durere,, la ,,oraşul cu mărgele de seară şi ploaie,,. Voronca se adresează cu căldură iubitei pe care încearcă să o convingă să treacă împreună peste orice mâhnire : ,,Şi eu ţi-am spus : ,,Să trecem peste mâhnirea noastră ca un corb peste umbra lui/ şi în suflet să lăsăm amintirea ca o lampă veche într-o odaie,, ,,. Poetul o îndeamnă pe iubită să îl însoţească într-o ceainărie ,,cu geamuri triste,, pentru a se adăposti de frig şi toamnă. Înăuntru îi aşteaptă simbolic ceaiul cald; aici cei doi sunt atinşi de ,,o bucurie tristă,, , dar totul pare că este doar un vis pentru că ,,zboruri au rămas acolo,,. Finalul poemului redă imaginea oraşului ,,ca un cimitir,, , în care poetul rămâne ,,singur şi trist,, , iar zilele trec precum ,,vitele spre abator,,.

În cea de-a patra parte a acestui volum, **Vedenii de seară**, care include cinci poezii, autorul continuă să transpună cititorul în universul magic al poeziei, alegând mereu tristeţea covârşitoare şi iubirea. Fiinţa care va fi dat sens vieţii poetului revine perpetuu din amintire : ,,tu revii din trecut ca din faţa unei oglinzi în care ţi-ai privit adânc ochii,,. Figurile de stil reflectă ingeniozitatea autorului : ,,lumânările galbene sunt păsări care de singurătate mor,, , iar ,,clinchetul stelelor pe noapte ninge,,. Poetul este atins de ,,zăpezile deznădejdii,, care s-au topit, iar valul lor îl înlănţuie şi îl

învinge. Doar glasul iubitei poate să îi dea avânt ca unei corăbii, pentru că ea de multă vreme îi cunoaşte sufletul.

Într-un alt poem, Voronca o vede aievea pe fiinţa dragă, simţindu-i parcă prezenţa : ,,prin gene străvăd mângâierea ta,, , în timp ce ,,sufletul odăiţii,, îi cheamă. Tot ceea ce este benefic pare sortit a se stinge : ,,pe uliţe o sfâşiere de toamnă,, , iar ,,bucuria ca un bulgăre de omăt se fărâmă,,. Poetul îşi doreşte cu ardoare femeia iubită lângă el : ,,Vrei să stăm acolo, dinaintea focului stins? (…)/ Dacă rămâi aşa, apa ochilor tăi se va lumina tot mereu,,. Degetele celor doi ,,au adormit îmbrăţişate,, , iar, cu fruntea iubitei pe umăr, Voronca îi simte inima în pieptul său. Şi din nou poetul creionează fiinţa dragă din amintire : ,,Şi amintirea alunecă pe notele stângace şi mici,,. Voronca vorbeşte direct cu iubita sa, încuviinţând că aceasta cunoaşte foarte bine ce înseamnă cu adevărat viaţa : ,,Vezi? Asta e viaţa pe care o înţelegi şi o ştii,,. Dorinţa sa este aceea de a rămâne alături de femeia iubită pentru totdeauna : ,,…Să rămânem aşa până la sfârşit,,.

În continuare cititorul ia contact cu ,,tristeţea care cade pe streşinile întomnate şi roase,, , ,,clavirul e mereu cernit şi stins,, , iar apele sunt ,,sfâşiate,,. Poetul simte întreaga durere a lumii în inima sa : ,,O tânguire de zăpezi moarte simt în piept…/ Nădejdea (…) e zdrobită,,. Pe suflet doar mâinile iubitei i-au rămas, ,,ca două frunze de iederă pe-un zid de casă veche şi năruită,,. Totul în jur exprimă deznădejde, iar amintirea femeii iubite e ,,ca o muzică de înmormântare,,. Singurătatea îl apasă pe poet ca ,,o cădere de păsări ostenite şi reci,, , iar iubita este prezentă mereu în sufletul său.

În poezia cu titlul volumului, *Restrişti*, aerul este la fel de ,,mâhnit,, , apar din nou ,,tristeţi de duminică,, şi ,,nelinişti în fereşti,,. Poetul rememorează aproape obsesiv clipele trăite alături de femeia dragă, fiind cuprins de o tristeţe covârşitoare : ,,clipele trăite împreună demult revin ca nişte copii/ cari se-ntorc trişti de la înmormântarea unui frate,,. Voronca alege ca zi semnificativă pe cea de duminică, în care trăieşte sfâşierea şi restriştile. Cuprins de amintirea persoanei dragi atât de puternic, poetul tot speră la ziua în care va avea parte din nou de mângâierea ei : ,,Peste deznădejde vreau mângâierea ta să cadă plină,/ cum pe întunerecul unei străzi, de la o fereastră o lumină,/ şi-apoi mâhnirea să mi-o plec înspre ochii tăi trişti,,. Tristeţea este copleşitoare, în timp ce sentimentele îi zdrobesc sufletul : ,,în lucruri alte tristeţi au tremurat strune,, , iar gândul iubitei alunecă peste poet ,,ca o sanie peste zăpezi,,.

Toate elementele poeziei sunt şterse, triste, deprimante : ,,ciripitul vrăbiilor e stins,, , lampa e tristă, fereştile sunt ,,umilite,, , gesturile sunt mâhnite. Aceleaşi gânduri frământă sufletul poetului, iar amintirea, ca un laitmotiv melancolic, îl acaparează tacit pe acesta : ,,amintirea ta e cu aceeaşi iederă,,. Precum un fuior care toarce mereu, tot aşa se cern poveşti tot mai luminoase. Vrăbiile, ca simbol al zborului, se străduiesc cu greu să cânte pe ,,fluierul tristeţii,, şi, odată cu ele, privirile se frâng. Poetul se simte captiv în această poveste de iubire, însă iubita sa ezită : ,,inima ta, cântec de vrabie, şovăie,,. Melancolia este preponderent prezentă, împletindu-se cu surâsul înflorit al iubitei din amintire. Dar timpul a trecut şi, odată cu el, cele din urmă păsări; privirea iubitei îl răvăşeşte pe poet, dar cuvintele dintre ei rămân ,,umile şi simple,,. Toate amintirile acestea sunt strânse ,,ca-ntr-un vechi album,, , ce descoperă cu întristare ,,aceeaşi mâhnire,,.

Şi în secţiunea **Lumini** a volumului, dedicată lui Saşa Tanevecin, care include trei poezii, poetul continuă să se destăinuie iubitei cu fiecare vers. Totuşi, pe alocuri gândurile tind să fie mai limpezi, iar orizontul mai luminos. Astfel, fereştile se deschid, băncile se înnoiesc în pofida amintirii. Însă tristeţea îl cuprinde din nou pe poet, doar speranţa revederii lăsând loc luminii în suflet : ,,aici, atât de trist, cântecul cheiului şi-al apei,,. Odată cu această revedere sperată cerul le va fi mai aproape, iar ,,ţipătul oraşului,, se şterge. ,,Vino, vom merge la Soveja în munţi.,, , o îndeamnă Voronca pe iubită. Trecutul său este asemănat cu o haină albă într-un cufăr vechi. În această ipostază, cei doi îndrăgostiţi se pot apropia mai mult : ,,peste privelişte, sufletele au să ni se apropie ca peste aceeaşi carte două frunţi,,. Şi câte nu vor realiza împreună : vor asculta ,,cântecul buruienilor,, , vor întâlni ciobani, vor alerga prin pădure. În acest fel, ,,viaţa o să treacă simplu ca un râu peste bolovani,,. Poate că aşa, poetul va fi în sfârşit înţeles : ,,Aşa ai să înţelegi ce trist e să fii poet.,, , iar tristeţea va dispărea apărând în locul ei bucuria : ,,o bucurie are să ne cuprindă liniştită fără să ştii,,. Cu gândul ,,împletit,, cu iubita, primăvara apare din nou simbolic.

Poetul aproape că visează cu ochii deschişi la femeia dragă, în vis simţind pentru prima dată liniştea care ,,zumzăie în noi ca o albină/ pe care ai vrea cu mâna s-o alungi,,. Totul este atât de frumos, idilic, Voronca dând detalii suprinzătoare despre această întâlnire : ,,Ţi s-a desfăcut părul şi miroase a fân proaspăt,/ Ochii îţi sunt mult mai limpezi,, , poetul ajungând să exclame : ,,ce frumos, ce frumos, ce frumos!,,

Starea de visare îi dă lui Voronca posibilitatea de a fi oricând mereu împreună cu fiinţa dragă, natura fiindu-le alături cu puterea ei protectoare : ,,simţeam cum intrăm (cu trenul) în seară şi în munte/ şi răcoarea luneca prin părul tău, ca degete pe strună (...)/ verdele ne pătrundea adânc, ca-ntr-o peşteră vuietul unei ape,,. Poetul şi-ar dori să poată prelungi la infinit această întâlnire care este ca o gură de aer proaspăt : ,,...aş vrea să mai fie azi... (...)/ şi tot aerul proaspăt a intrat alb în noi,,. Voronca alege de această dată ca în visul său natura să fie vie, pe timp de vară. Seara participă cu limpezimea ei la această iubire pură, martore fiindu-le stelele şi luna : ,,trupurile ni se iubeau şi ochii tăi erau izvoare calde.../ ...A fost o poveste frumoasă, citită demult, împreună...,,.

În secţiunea denumită **Soveja** a volumului, dedicată lui Mihail Cosma, care include două poezii, Voronca ne înduioşează cu amintirile copilăriei sale, ce îi revin mereu în minte. Poetul revede ,,casa cu cerdac bătrânesc,, învăluită de ,,aceeaşi simplitate,, ; în jur sunt ,,codrii buni, codrii copilăriei,, , iar Voronca îşi trece prin amintire ,,degetele tremurate şi triste,,. Mâhnirea este preponderent prezentă, poetul fiind cuprins de o adâncă tristeţe : ,,Tristeţea mă ia de mână şi mă duce prin unghere/ Sunt toate locurile tăcute prin care împreună am mers./ De-atunci, singur : am rămas mâhnit şi pustiu ca o cadră/ din care amintirea portretului s-a şters,,. Pentru prima dată în volum apare imaginea aureolată a mamei sale, care, cu puterea ei, ştia să-i şteargă toate dorurile : ,,Întind spre tine mâinile şi-aştept ca-n copilărie/ să mă săruţi, măicuţa mea bolnavă, pe frunte,,. Durerea pe care o simte poetul continuă să îi atingă sufletul, iar peisajul stins îi readuce în minte ,,toată mâhnirea trecutului ca un cearceaf umed şi rece,,.

De asemenea, casa copilăriei apare deprimantă, cu odăile pustii, înconjurată de plopi trişti. Totul este ruinat acum, însă aici poetul şi-a petrecut copilăria : ,,aici, pe sub ruine, îmi doarme copilăria,,. În aceste locuri ,,pustiul a-ntins păienjeniş/ şi pretutindeni domneşte zădărnicia,,. Poetului îi este foarte greu să fie martor al goliciunii casei copilăriei, având sufletul ca ,,vrabia căzută în ogradă,,. Clipele trec precum ,,mărgele demult pierdute,,. De mila casei ,,plopii se-nconvoaie,, , iar picăturile de ploaie prelinse pe streşini anunţă ,,stelele copilăriei care plâng,,.

Penultima parte a volumului denumită **Parcuri vechi**, dedicată lui Victor Brauner, şi care include patru poezii, merge pe aceeaşi linie poetică a celorlalte părţi, fiecare detaliu fiind la fel de întunecat ca şi până acum. Cerul este sfâşiat, seara este cuprinsă de bălării şi tristeţe, iar zăplazurile şi drumurile vechi se tânguie. Ca o lumină, amintirea iubitei îi revine în minte : ,,voiam amintirea ta ca pe-o cărăruie s-o caut,,. Aceasta îi aduce în suflet din nou o îndelungă tristeţe : ,,tristeţea în mine, ca-ntr-un pom o ciocănitoare, lovea,,. Poetul se adresează în mod direct iubitei, mâhnirea din inimă fiind a amândurora. Întâlnim din nou imaginea casei părinteşti, care l-a marcat pe poet, de această dată ,,veche singură în tăcere./ Ţi-am spus : ,,toată copilăria mea o vei regăsi acolo în unghere,, ,,. Atât de multă iubire îl cuprinde pe poet, iar exprimările sunt de o sensibilitate contagioasă : ,,Întrebai unde serile, unde viaţa. (...)/ şi tu ştiai : întreg sufletul meu te-a învăluit,,. Natura este din nou părtaşă durerilor lui Voronca, apele sfâşiind, iar ramurile aplecându-se în deznădejde. În acest mod ar fi vrut să sfârşească cei doi îndrăgostiţi, precum ,,un foc de vreascuri,,. În aceeaşi stare de deznădejde îşi trăiesc cei doi povestea de dragoste : ,,deznădejdea suna în noi ca o legătură de chei/ şi metalic glasul tău a rămas mai sângerat şi mai pustiu./ Toate astea ţi le vei aminti,,. În continuare balcoane cu ,,iederă tristă,, , un oraş cu ,,felinare pustii,, şi împărtăşirea suferinţei cu iubita sa : ,,eu ţi-am pus în suflet – ca un inel în deget – toată mâhnirea mea,,.

Toamna aduce cu sine acelaşi peisaj dureros de trist, printre ramuri căzând stele, iar ,,în grădina publică frunze şi amintiri putrezesc,,. Oamenii sunt trişti, băncile ude, iar trecutul îl pustieşte pe poet. În toată această tristeţe revărsată chipul femeii dragi apare ,,ca-ntr-un pahar o floare albă,,. În acele vremuri, totul era alb cu soare mult, iar florile zâmbeau pe alei; e timpul atât de drag poetului pe care ar vrea să îl reînvie. Dintre toate amintirea iubitei e cea care îi luminează gândul : ,,Albă e mereu amintirea ta printre stele toate / Aud glasul tău ca o frunză căzând,,. În afară

de ea totul este trist şi întunecat, viaţa e stearpă, iar sufletul ţipă ,,ca lemnul sub ferăstrău,,. Poetul se simte ,,atât de singur şi atât de trist în parcul ud,,.

Cu fiecare vers Voronca transmite tristeţea şi însingurarea. Poetul rememorează ultimele imagini cu iubita sa : în parcul gol, neliniştile pe care le simţea ,,ca furnici în trup,, şi doar amintirea femeii iubite ,,ca o pasăre peste ape,,. O muzică tristă îi striga pe îndrăgostiţi şi pe alei ,,numai tristeţi şi frunze ude,,. Streşinile plângeau, iar teii se aplecau. În acest context, la Soveja în munţi, autorul alege să menţioneze pentru prima oară în volum numele persoanei iubite : ,,Lydia o chema şi avea lumină pe mâini.,, Cei doi sunt cuprinşi de o imensă tristeţe : ,,era o tristeţe în noi, ca o luntre în trestii,,. Rătăcind pe sub balconul stins, fiecare aducere aminte e ,,o sârmă ghimpată,,. Atmosfera apăsătoare continuă cu ,,înserări triste,, şi ,,să privim în noi tristeţea, ca un pietriş în apă,,. ,,Durerea trupului,, este resimţită, iar poetul se întreabă retoric unde este glasul ori surâsul iubitei. Voronca le recunoaşte ,,în dâra frunzelor,,.

Într-un alt poem, poetul resimte ,,o plecare dureroasă pe cărări reci,, , iar sfâşieri şi clopote se aud suferinde. Grilajul e rupt şi, în toamna romantică, grădina e părăsită, băncile putrede, iar luminile şi frunzele se tânguie. Atmosfera bacoviană continuă, iar poetul simte cum ,,tristeţea îl sfâşie şi-i loveşte pieptul,,. E pustiu şi frig, odăile sunt stinse, iar Voronca îşi regăseşte viaţa ,,ca pe-un ceasornic oprit,,. Cu sufletul în cădere, doar pasul iubitei apare din amintire ,,sângerat şi rănit,,. Natura ia din nou parte la stările interioare ale poetului, ,,luna tremură,, , iar ,,crengile plâng,,. În casa veche îngropată în uitare Voronca îşi trece ,,mâinile sângerând prin ruginite zăbrele,, , iar stelele se zdrobesc de durere.

Şi în ultima parte a *Restriştilor*, dedicată lui F. Brunea, care include trei poezii, poetul continuă confesiunile iubitei sale, devenită centrul universului său interior. Atmosfera elegiacă este creată de toamnă ca anotimp al suferinţei şi stingerii. În toamnă ,,seara cade,, , iar glasul iubitei e ,,mesteacăn subţire în vânt,,. Dorinţa cea mai mare a poetului este aceea de a sta singur împreună cu iubita ,,în pridvor,, pentru a număra stelele. Astfel, Voronca îşi aşteaptă iubita pentru a-i împărtăşi durerea : ,,Uite : de la stele vine până aici un surâs îndurerat,,. Cuvintele tristeţii curg reci peste această zbatere, iar poetul, care nu mai este singur, cât şi femeia iubită, poartă în sine aceeaşi mâhnire : ,,simt prin mine mâhnirea ta,,. Dar visul ia sfârşit, chioşul a putrezit, iar ,,tristeţea se-apleacă peste noi ca o salcie peste ape,,. Poetul doreşte să se stingă neliniştea ce l-a cuprins odată cu acest final, iar ,,miezul putrezit de suflet să-l aruncăm peste stele,,. Dar ceva continuă să ,,plângă în noi, în toamnă şi în ape,,.

Din amintire apare imaginea ,,morăriţei cu râs subţire,, , dar nu este decât o umbră : ,,păsări târzii taie ca nişte cuţite umbrele noastre peste unde,,. Acest ,,drum de argint cade cu lună şi frunze în apă,,. Poetul se află cu iubita într-o poiană răcoroasă, acolo unde idilic liniştea se aşterne : ,,liniştea lunecă prin iarbă ca o şopârlă,/ Peste umerii noştri un copil ceresc stele asvârlă,,. Cei doi povestesc despre întâmplări uitate, iar amintirea ,,morăriţei,, apare din nou tulburătoare. ,,Un început de toamnă prinde spini,, , în timp ce neliniştea se regăseşte iar în inimile celor doi. Glasul iubitei şovăie, însă gândurile sunt ca ,,săbii încrucişate şi vechi pe un perete,,. Pare că se aude trosnind ceva, iar cei doi tresar : ,,Auzi? A trosnit ceva. E poate o tristeţe, poate sunt frunze moarte,,.

În toamna cu ,,bănci ude,, şi ,,ramuri cu polei de stele,, se răscolesc frunze şi nelinişti. Cei doi rătăcesc mereu în anotimpul tristeţii. Între crengi casa paznicului, un câine, o fată blondă şi o mătuşă bătrână. ,,Se aude un ciocănit în geam: sunt inimile noastre care bat,,. Fata paznicului e frumoasă, iar mersul ,,grâu în adiere de vânt,,. Amintirile îi năpădesc din nou pe îndrăgostiţi; toamna îi sfâşie, în vreme ce deznădejdea le prinde sufletele ,,ca două scânduri,,. Oraşul e pustiu şi ,,ceasul suferinţei sună,, în ei. Apare din nou starea de tristeţe care ,,trozneşte ca în foc un lemn uscat,, , iar cei doi se îndepărtează de casa ,,cu surâs însângerat,, : ,,Să mergem (...)/ Îţi voi povesti de-o altă toamnă, de-o altă seară, de-o plecare grăbită,,.

Durerea bolnăvicioasă a volumului

În *Restrişti* ,,este o poezie de atmosferă, care transcrie tristeţile şi deznădejdea omului condamnat la existenţa cenuşie a oraşelor de provincie. Aproape nimic din tonalitatea şi sistemul imagistic al

acestor poezii, în afara tentaţiei asociaţiilor insolite, nu anunţă viitoarea evoluţie a poetului, caracterizată prin extrema receptivitate faţă de doctrinele avangardiste,,[3].

Criticul cel mai important al lui Ilarie Voronca, Ion Pop (opera poetului fiind cercetată în volumul *A scrie şi a fi. Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1993 (Ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, 2007)) precizează în *Zodiac* faptul că : ,,*Restriști*-le atrag atenția asupra unei tehnici discursive întemeiate de pe acum pe extinderea neobișnuită a câmpului asociativ-metaforic, care va duce la *imagismul* cu profuziuni simili-baroce al fazei avangardiste a operei sale,,[4]. ,,Prin *Restriști* Voronca ilustrează o etapă a căutărilor, insuficient individualizată, îndatorată mult ambianței literare în care se formează,,[5].

În volumul *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literatură, Bucureşti (1968), Nicolae Manolescu vede în *Restriști* ,,un volum cuminte (...), în linia poeziei de tristeți provinciale a unor Barbu Nemțeanu, Demostene Botez ori Barbu Fundoianu, lipsit de orice noutate de expresie, dar cu evidente însușiri tehnice,,[6].

Criticul Ovidiu Crohmălniceanu subliniază în volumul *Evreii în mişcarea de avangardă românească* faptul că : ,,Versurile aduc aminte, ca şi ,,vecerniile,, lui Camil Baltazar, de melancoliile bacoviene. Suntem purtaţi prin acelaşi decor provincial, bântuit de tristeţe. Casele cu ziduri ,,cenuşii,, şi perdele ,,cernite,, la fereşti surâd ,,bolnăvicios,,; în grădini publice pustii ,,putrezesc, frunze şi amintiri,,; pe acoperişuri ,,negre aleargă păsările ploii,,. Versurile, destul de cuminţi, nu-l prea anunţă pe viitorul Voronca.[7]

În legătură cu acest volum Eugen Lovinescu sublinia în *Biblioteca Bucureştilor*, anul VI, nr. 12 faptul că: ,,...Substanța adevărată a psihologiei poetului se poate descifra în *Restriști* : un suflet timid, nostalgic, sentimental, răvășit, descompus, suflet legat de țară, de pământ, inactual, inutil, cu voințI dizolvate în veleități, cu entuziasmuri puerile, gingaș și prețios, concepând de altfel și meschinăria, dar inapt în a o realiza sau dându-i, fără să vrea, o candoare ce o face inocuă; suflet moldovenesc, adică slav, risipit în vânt ca o scamă de păpădie, suflet de toamnă și de învins, incapabil de acțiune și de inițiativă, suflet de Mărculescu și nu de Marcus, râvnind să devină funcționar român, cu ore de serviciu fixe, comod, ierarhic, tremurând la deschiderea ușei, și cu aspirația ascunsă de a fi înscris la bătrânețe în cartea de aur a pensionarilor români... Latura paradoxală a acestei psihologii e că prin intervenția rasei, sau prin cine știe ce fatalități ale destinului, acest iepure vrea să necheze și să muște, vrea să mugă și să sfâșie ca leii, acest contemplativ visător vrea să fie revoluționar. Voronca este, anume, unul din șefii integralismului, adică al unei arte complexe, energetice, cu imagini de *75 H.P.* de care nu te poți apropia fără a fi electrocutat pe loc, cu pocnet de mitraliere și cu descărcări de artilerie grea... Voronca al nostru păpădia risipită în vânt, funigelul călător la cea mai mică adiere, iepurele de casă ascuns sub foaia de varză, prefăcut într-un războinic cu pistoale la brâu, cu chivără și cu paloșe în mâini și în dinți! Minunată putere bovarică de a te proiecta altfel decât cum ești!...,,[8].

Criticul Victor Eftimiu menționa că : ,,D-lui Ilarie Voronca (*Restriști*) îi place versul lung, grav, inegal, muzica interioară a ritmului și imaginile peste imagini, cum e moda acum. Și, după ce moda va trece, ne va rămâne din d. Ilarie Voronca un poet adevărat, cu un mare sentiment la fundamentul arabescurilor d-sale prețioase, cu o rară știință a compoziției, cu un vocabular bogat, plin de pitoresc – un întreg material din care se poate clădi un scriitor de rasă,,[9].

În ce-l privește pe George Baiculescu, comentatorul de la *Adevărul literar și artistic*, acesta notează, în cadrul retrospectivei *Literatura anului 1924* (în nr. 212, din 28 dec. 1924)
că : ,,Pentru *Restriști*-le lui Ilarie Voronca am putea găsi, pe alocuri, cuvinte de laudă; mi-amintesc minunate versuri din *Balcon vechi,* în care imaginea deșteaptă rezonanțe sentimentale,,. Serioase

[3] https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Ilarie_Voronca
[4] Ion Pop în Ilarie Voronca, *Zodiac*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 10
[5] *Idem*, p. 11
[6] Ion Pop în Ilarie Voronca, *Zodiac*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 248
[7] Ovidiu Crohmălniceanu – *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2002, p. 95-96
[8] *Biblioteca Bucureștilor,* Anul VI, nr. 12, p. 12
[9] Victor Eftimiu în *Însemnări literare...*, în *Lupta,* III, nr. 800, din 12 august 1924, p. 1

rezerve sunt exprimate însă în legătură cu evoluția de ultimă oră a poetului : ,,Pictopoezia lui *75H.P.* și *Punct* i-au ucis, vai, iremediabil, inspirația,,.

Criticul Viorel Coman îl consideră pe Ilarie Voronca: ,,un foarte important poet al perioadei interbelice, autorul uneia din cele mai interesante aventuri a limbajului poetic din literatura română,,. (...) Despre volumul *Restriști* acesta menționează : ,,Cartea e ,,cuminte,, , e menită mai mult să-l protejeze. Poetul care avea să dovedească un curaj estetic extraordinar abordează în cartea de debut un spațiu poetic singur, complet asimilat de poezia vremii. De fapt, în *Restriști* mai nimic nu-i aparține lui Ilarie Voronca. Totul e deja spus, dar asta nu-l incomodează cu nimic, nu-i dă complexe. Cu ,,materiale,, din ,,atelierele,, altora Voronca scrie un volum de poezii în care, dacă totuși ceva trebuie admirat, atunci trebuie admirat talentul cu care se mulează pe tiparele unor poeți ca George Bacovia, Adrian Maniu. (...) Un demon al comparației bântuie versurile. O imaginație extraordinară brăzdează limbajul în lung și în lat. Poetul scrie totul pe nerăsuflate, nimic nu schimbă, nimic nu disciplinează. El aduce poezia într-un triunghi al Bermudelor în care cuvintele își pierd nordul sensului, se împerechează într-o frenezie extraordinară unică în literatură,,[10].

Apariția volumului *Restrişti* a întărit şi legătura poetului cu Victor Brauner : ,,Semn al hazardului, hazard obiectiv: debutul public al lui Victor Brauner este legat de cel al unui poet. În 1923, Ilarie Voronca publică primul său volum intitulat *Restriști*. Victor Brauner semnează câteva ilustrații ale volumului. La acel moment, cei doi aveau douazeci de ani. Expresioniste, desenele lui Brauner trasează în linii fragmentare și discontinui profilul unei lumi mizerabile, realizat într-un peisaj de o tulburătoare dezolare. Aceasta este atmosfera ,,sumbră și tristă,, ca și ,,aerul greu al unui spital de provincie,, , evocat prin versuri melancolice de Voronca. Un an mai târziu, Ilarie Voronca și Victor Brauner se regăsesc în fruntea unei reviste incendiare: *75 HP* (75 cai putere). Acolo, ei lansează manifestul *Picto-Poeziei* ,,sinteza artei noi,,. Munca celor doi artiști nu mai este paralelă; de această dată, se confundă în spațiul aceleiași imagini,,[11].

Astfel, se poate afirma că Ilarie Voronca ne poartă într-un univers de o tristeţe apăsătoare, maladivă, demonstrând însă sensibilitate şi ingeniozitate literară încă de la primul volum.

BIBLIOGRAPHY

1. Crohmălniceanu, Ovidiu, *Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2002;
2. Galaicu-Păun, Emilian, *Ilarie Voronca - peste diagonala sângelui*, Editura Cartier de colecție, nr. 8, 2016;
3. Voronca, Ilarie, *Poeme alese* vol. 1, Antologie, traduceri şi prefaţă de Saşa Pană, Editura Minerva, 1972;
4. Voronca, Ilarie, *Zodiac * Poezii*, Ediţie îngrijită de Ion Pop, Editura Minerva, Bucureşti, 1992.

Magazines:

1. *Biblioteca Bucureștilor*, Anul VI, nr. 12;
2. *Luceafărul*, An 30, nr. 22 (30 mai 1987), Supl. *Dunărea;*
3. *Lupta*, III, nr. 800, din 12 august 1924;
4. *Mélusine*, no. XII. *Lisible-visible*, L'Âge d'Homme, Paris, 1991.

Sitography:

http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf
www.wikipedia.ro

[10] *Luceafărul*, An 30, nr. 22 (30 mai 1987), Supl.*Dunărea*, p. 8
[11] *Mélusine*, no. XII. *Lisible-visible*, L'Âge d'Homme, Paris, 1991, p. 63

VEGETABLE SYMBOLS IN THE LYRICAL SONG FROM OLTENIA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Dorina Coravu
PhD Student, University of Craiova

Abstract:The lyrical song is the expression of the loneliness of the lonely man, falling in love, troubled by missing the loved ones. Nature being always close to him, gives him comfort and relief. That is why, in the lyrical song there are elements of the vegetation such as: the fire tree, "the symbol of life and especially of the eternal youth" (O. Papadima), the symbol of life, and not of the ceremonial of the wedding or of the death; the hazelnut, "with miraculous properties used in spells; acacia, "symbol of immortality and the imperishable spiritual essence"; the walnut, symbol of eternal life, youth, pride, courage and verticality (masculine), the white lily -,, symbol of purity, innocence and virginity", the apple, ,,symbol of love"; the wormwood, "symbol of the bitterness of life, of pain and of the deserted soul "; the basil, "an aphrodisiac, a magical means to attract the lover (Ivan Evseev).
Our study aims at identifying the contextual differences of the vegetal symbolism in the Oltenian lyrical song during the first half of the 20th century.

Keywords:walnut, basil, fir, apple, wormwood / nuc, busuioc, brad, măr, pelin.

„Doina cântă frumuseţile naturii, nevoile şi suferinţele poporului 'voinicia' lui. Originea cuvântului doină cât şi cuprinsul ei nu sunt bine lămurite. Unii, luându-se după melodia ei, spun că-i un cântec de jale. Alţii având în vedere că ele nu exprimă numai jalea, ci şi vitejia, iubirea etc…. au ajuns la concluzia că sunt sinonime de cântec şi exprimă toată gama de note sufleteşti ale poporului."[1]Lidia Birgu-Georgescu precizează despre cântece că: „reprezintă legătura indivizilor cu anumite momente de viaţă, oameni, locuri, evenimente etc. Interpretarea lor provoacă reprezentarea acelor oameni, locuri etc. Cu care au fost în relaţie în momentul prim al audierii, precum şi declanşarea unor stări afective deosebite ca urmare a acestor rememorări."[2]
De aceea, în cântecul liric sunt prezente şi elemente ale vegetalului.
Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant definesc arborele ca fiind „un simbol al vieţii în continuă evoluţie, în ascensiune spre cer"[3], iar în concepţia lui Hans Biedermann arborele este „ precum omul însuşi, o reflectare a 'existenţei celor două lumi' şi a lumii de legătură între cea de **sus** şi cea de **jos**, întrucât are rădăcinile în **Pământ**, iar ramurile i se îndreaptă spre **Cer**."[4]
Bradul „simbolizează viaţa vesnică, tinereţea si vigoarea, mândria, curajul si verticalitatea (masculină)"[5]; bradul se impune ca arbore uriaş, totdeauna verde, tânăr şi nemuritor[6]: „*Munte, munte, brad frumos, / Apleacă-te de vîrf în jos, /Sa ma ieu de vîrful tău, / Să ma uit în satul meu. / Di la vali de satul meu / Ard două lumini de său, / Ziua ploaie, noaptea ninge, / Nima nu le poate stinge, / Numai mîndra mea cînd plînge / Cu lacramioare de singe*."[7]. Într-o altă doină, bradul are rol confesor, este un bun ascultător şi prieten cu tânărul al cărui suflet este încărcat de dor: „- *Brăduleţ, crescut pe culme, / Multe doruri sînt pe lume, / Toate nu-s rele şi-s bune; / Numai doruleţu meu / E ca pămîntu de greu. / - Du-te, dorule şi şezi, / Aninat în lemne verzi. / Ţine-ţi,*

[1]*Izvoraşul*, anul I, 10-28 ian şi 10- 28 febr.1920, 10.
[2] Ligia Bîrgu-Georgescu, *Antologie de lirică populară românească*, X.
[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, volumul I*, 124.
[4] Hans Biedermann, *Dicţionar de simboluri, volumul I*, 31.
[5] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, 23.
[6] Romulus Antonescu, *Dicţionar de simboluri*, p. 76.
[7] Pavel Ciobanu, *Plaiul Closani, Vol I, Folclor din Valea Bahnei Doina de dragoste*,19, p.124, 26 decembrie 1931, Maria P. Sitaru, 29 ani, Gornenţi (Col. M.G.).

codri, de urît / Căci tu m-ai îmbătrînit; / Căci dorul unde se lasă, / Face lacrămilor casă; Şi dorul unde ajunge, /face inima cărbune."[8]

„Pentru Romînul păstor primăvara era ceva aşteptat cu nerăbdare, era visul lui pribeag ca să pornească iar cu turmele la munte, să găsească acolo păşunile îmbelşugate"[9], idee întâlnită în versurile „ *Du-mă, Doamne, du-mă iar / Pe cel plai cu crângul rar / În poiana cea rotată / Să mai fiu ce-am fost odată. / Să fiu ciobănaş la munte, / Să pasc oile cărunte. / Şi pe turma mea să cadă / Umbra* ***brazilor de sadă.*** */ Du-mă, Doamne, du-mă iar, / Sus în vârful muntelui / Să dau viers cavalului. / C'aşa cântă de cu foc, / De stă turmuliţa'n loc."*[10] *; „ Foae verde foi mărunte, / Dă-mi D-ne zile mai multe / Să mă sui vara la munte, / Să văd oile păscând / Baciul din fluer cântând, / Băciţa'n frunză pocnind; / Izvoarele şopotind, / Mierliţa-n codru cântând, / Şi oiţele păscând, / D-ne la ce-oi fi trăind*."[11]

„Pădurea, şi în general natura, ca refugiu al dragostei este o temă frecventă în cântecul popular românesc, aproape în toate zonele ţării. Nici de la Mehedinţi nu putea să lipsească, şi nu numai atât, este tema cea mai expresivă, cea mai bogată, metaforic şi simbolic, ilustrată prin cele mai valoroase creaţii din cântecele de dragoste şi dor."[12]

Dar pădurea e si un loc de repaos sau adăpost[13] : *„-Padure,mândră padure, / Fii tu, bună, nu ma spune. / C-am varat o vară-n tine, / Cu ce mi-o fost drag pe lume ! / Nici un rău nu ţ-am facut, / Numai iarba ţ-am trîntit!"*[14] *; Pădure, soro, pădure, / Să nu mă mai spui la lume / C' am intrat cu mândra' n tine / Las' să mă spună frunza / Că ea mi-a ţinut umbra."*[15] *; " Frunză verde de trei mure, /* ***Pădure, dragă pădure*** */ Să nu mă mai spui la nimeni / C'am vărat o vară'n tine. / Hai să facem legământ, / Tu cu umbra, eu cu mândra. / Să nu ne mai ştie lumea.*[16]

„Codrul este unul dintre aspectele naturii mai frecvent întâlnite în lirica noastră populară. Până în secolul al XIX-lea, pădurile reprezentau una dintre principalele bogăţii ale patriei noastre."[17]

„Foae verde de-o arcută / ***Codrule*** *foae rotundă / Mai lasa-ţi puţină umbră / Să mă dau cu mândra'n dungă. / Ba eu că nu te-oi lăsa, (bis) / Că e mândra tinerea / Şi faci păcate cu ea, / Ni se usucă iarba / Şi-mi seacă rădăcina."*[18]

„Sentimentul de melancolie a bătrâneţii e cu atât mai puternic, cu cât viaţa omului se desfăşoară în adâncimile codrului."[19] *„Frunză verde s'un mohor /* ***Codrule****, bun frăţior, / Lasa-mă'n tine să mor; / Căci în tinereţea mea, / Am stat tot la umbra ta / Cu mândruţa-alăturea. / Beam vin şi îmi petreceam, / Cu mândruţa mă iubeam, / Pe tine martor te-aveam. / Şi acum când vremea vine/ Ca să trec pe ceea lume / Tot aici* ***codrule****-aş vrea, / ca să mor la umbra ta/ Căci eu doar în astă lume / Te-am avut decât pe tine / Ţie ţi-am destăinuit / Tot ce'n inim'am avut…/ Ş'acum lasă-mă cu bine / Ca să mă duc de la tine, / Şi mai fă-mi încă un bine : / Chiamă-mi puica lângă mine / Să mă jelească trei zile. / Trei zile şi-o noapte'ntreagă, / Ca să ştiu că mi-a fost dragă."*[20]

---

[8]Bîrgu-Georgescu, 24. *Brăduleţ crescut pe culme* p.15, Fg.7249 b, inf. Gheorghe Cojan, Stroeşti-Mehedinţi, 16. I. 1939, culeg. Gheorghe Ciobanu.

[9] Ovid Densusianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, vol. II, 33.

[10]*Izvoraşul*, *Du-mă, Doamne*, anul XVII, nr.3, martie 1938, p.82, auzit la 6 Martie, 1938 în com. Traian- Mehedinţi, culeasă dela Gogu Matei, viorist din Vînjuleţ, Mehedinţi, notată de Pr. Gh. N. Dumitrescu- Bistriţa.

[11]*Izvoraşul*, *Foae verde foi mărunte*, anul XI, nr.5, mai 1932, p.97, cules şi notat de Pr. Gh. N. Dumitrescu- Bistriţa, de la Pr. Titu Teodorescu- Ilovăţ, Mehedinţi.

[12] Isidor Chicet, *Balade şi cântece din Mehedinţi*, 32.

[13] Evseev, 131.

[14] Ciobanu, Vol I, *Doina de dragoste* 9. p.114, 26 decembrie 1931, Maria P. Sitaru, 29 ani, Gornenţi (Col. M.G.).

[15]*Izvoraşul,* anul XI, nr.6, iunie 1932, p.135, cules dela Maria Gr. Borugă, 18 ani, din satul Valea Copcii, Jud. Mehedinţi.

[16]*Izvoraşul*, anul VIII, nr.3-4, 1929, p.41, cules de Pr. Gh. Ţurai paroh- Igiroasa, Mehedinţi.

[17] Ovidiu Papadima,*Literatura populară română*, 78.

[18]*Izvoraşul*, *Foae verde de-o arcută*, (variantă), anul XIII, nr.6-9, iunie-iulie-august-sepembrie 1934, p.193, cules şi notat de P. Sălceanu-înv., Almăjel- Mehedinţi.

[19] Papadima, 82.

[20]*Izvoraşul*, anul XI, nr.10, octombrie 1932, p.225 culese din Erghevița- Mehedinţi de Istrate N. Toartă ucenic tip. „Izvoraşul", Bistriţa- Mehedinţi.

„În folclorul românesc, locul predilect, cu semnificaţie aproape sacră, unde se adăpostește haiducul, este sub un fag" :„*Bată-te ceru, făgui, / Că-n tine dă frunza-ntîi, / Şi tu nu vrusă-ş să-mi spui, / Să ieu sabia din cui, / Arma de su capatîi / Şi s-apuc munţî pustîi!*"[21]

„Legătura cu viaţa e de multe ori atât de concretă în lirica populară, încât cadrul ei fizic poate fi localizat pe hartă. Florile dragostei răsar pe un loc anume:[22] „ *Foaie verde ca lipanu, / Pe dealu lui Gligoreanu, / Mi-a-nflorit mărgăritarul. / - **Mărgăritar înflorit** / Cine mi te-a ciumpăvit? / - Fetele după iubit. / Cînd eram în floarea mea / Tăiam calu cu scara, / Piciorul trăgătoarea, / Puţin m-aplecam pe şea / Să rup câte-o viorea, / - Poftim, mîndră viorele / De le pune-ntre sprîncene, / Să-ţi şează bine cu ele.*" ;[23] sau în fereastra iubitei: „*Foaie verde viorea, / Frumoasă-i poziţia, / Unde şede mândra mea, / Că-i cu casa la şosea / Şi fereastra la stânga. / În fereastră are-o **floare, / O floare mirositoare**, / Mă usucă din picioare. / Uscă Doamne floarea deasă, / De la mândra din fereastră, / Să rămână geamul gol, / Cum am rămas eu cu dor. / Neică dacă îţi sunt dragă, / Îndatorează-te la bancă / Şi pune-mi dantura'ntreagă, / numai cu aur şi-argint, / Ce nu s-a mai pomenit*".[24]

Unul dintresimbolurile vieții și al nemuririi **e**ste **teiul** datorită însușirilor sale tămăduitoare: crește destul de repede, are statură falnică, frunze mari și late, în formă de inimă, coroană bogată, dar mai ales este apreciat pentru parfumul florilor sale, care apar în preajma solstițiului de vară[25]; El a fost considerat întotdeauna ca un simbol al prieteniei:[26] „*Teiule cu foaia lată / Nici un vînt să nu te bată / Că bine mi-ai prins odată! / Cînd de poteră fugeam / Eu în codru alergam / Şi sub tine m-ascundeam. / Cu umbra ma racoreai / Cu tulpina m-ascundeai / Şi cu frunza ma-nveleai, / De poteri că ma scapai. / prin toate ramurile / Atîrnau pistoalile / şi prin toate frunzăle / Îmi cîntai mierliţăle*"[27]; sau este locul împlinirii erotice: „-***Teiule,** frunză rotundă / Lasă-mă subt a ta umbră / Puținel cu mândra' n dungă. / - Nu te las subt a mea umbră / Că ți- e mândra tinerea / Și faci păcate cu ea / Și mi se uscă frunza, / Și mă blestemă lumea, /N'au cucii unde cânta. / - **Teiule,** la primăvară, / Frunza ta' nfrunzește iară, / Dar iubita mea știu bine / N' o mai văd că nu mai vine. /*[28] sau are rol protector celui care poartă o ramură de tei: *„ Frunză verde siminoc, / Păsăre galbenă-n cioc, / Şi pestriţă peste tot / De mi-ai cânta de noroc, / Să trăieşti cu pui cu tot, / De mi-ai cânta de vreun rău / Să se stingă neamul tău. / Foicică dediţei / Mândruliţe pentru voi / Am rămas încins cu teiu / Cumpărându-vă cercei / Numai negri zulufei / Căci şi ei sunt frumuşei. / Tinerică şi colea / Cu zulofi parcă-i alta."*[29]

Se crede că **busuiocul** este o floare ce aduce noroc în casa omului şi este întrebuinţat mai mult pentru farmece de dragoste : *„ La fântâna dintre toace / Este-o apă cu noroace / Cine bea copii nu face / De-ar fi ştiut mama mea, / Se ducea de bea şi ea / Şi pe min' nu mă făcea / Doamne, ce bine era. / mamă la ce m'ai făcut / Dacă noroc n'am avut / De ce me-a fost drag şi scump. / Cine are noroc are, / De când naşte până moare / Seamănă piatră şi răsare / Eu **semăn şi busuioc**/ Şi nu răsare de loc / Se vede că n'am noroc.*"[30] De asemenea, „este floarea ce-ţi inspiră tristeţă şi inimă îndurerată, el se seamănă pe mormintele morţilor şi florile lui albe sunt lacrămile plânse pe mormânt; "[31]: „ *Foaie verde di-un dudău, / Mîndră, cînd oi muri eu, / Să vii la mîrmîntu meu, Şî să-mi sameni pe mormânt / Cîte flori sînt pe pamînt. / Di la cap pan la picioare, / Tu să-m sameni tamîioare. / Tămîioare, flori adînci, / Cînd ai vedea, tot să plîngi ! / Di la cap, păn la mijloc, / tu*

---

[21] Ciobanu, Vol I, *Doina de haiducie*, 57, p.164, 26 decembrie,1931, Maria P. Sitaru, 29 ani, Gornenţi (Col. M.G.).
[22] Papadima, 68.
[23] Bîrgu-Georgescu, 130. *Pe dealu lui Gligoreanu*, p.72, Fg. 12.586 c, inf. Ştefan al Nastei, Mischii- Dolj, 23. VIII. 1929, culeg. Gheorghe Creţoiu.
[24] *Izvoraşul*, anul XIV, nr.7-8, iulie-august, 1935, p.280, cules de la Al. Gh. Lungu din satul Valea Copcii- Mehedinţi în ziua de 22 ian.1930.
[25] Antonescu, 852.
[26] Chevalier, Gheerbrant, *volumul III*, 346.
[27] Ciobanu, Vol I, *Doina de haiducie*, 56, p. 163, Inf.Iorgu Grama, 82 ani, din Podeni, Culeg. Florian Vlădica, în 1950.
[28] *Izvoraşul* anul XI, nr.6, iunie 1932, p.135, cules dela Maria Gr. Borugă, 18 ani, din satul Valea Copcii, Jud. Mehedinți.
[29] *Izvoraşul*, anul XIII, nr.5 mai 1934, p.171, Auzite dela D-ra M. Bălulescu, Zegaia-Mehed. cules de Lache Simcilescu.
[30] *Izvoraşul*, anul XVIII, nr.2, februarie, 1939, p.69, Cules de Victor Pr. Isverceanu, Cerna Vîrfu- Mehedinți.
[31] *Izvoraşul*, anul XVIII, nr.3, martie, 1939, p.100.

*să-m sameni **busuioc,** / Că noi n-am avut năroc, / Să stăm amîndoi pi-un loc!"*[32] ; idee regăsită şi într-o doină din Gorj: *„ Vierdicică di arieuî, **:**‖ / Mori tu, mîndră, muor şi ieu ∧. / Să mă baje-n tronul tău ∧. / Să n'ie-groapie pi-amînduoi **:**‖ / La mănăstirie-n zăvoi. **:**‖ / La capu nuos' să răsară, **:**‖ / Busuioc şi tămîioară, î, Neic'! / mîndră, mîndrul'iana mea ∧! **:**‖"*[33]

În lirica orală românească, floarea de **garoafă** simbolizează iubita, alături de trandafir fiind una dintre cele mai folosite metafore[34]: *„Foaie verde rug întins / De când neicuţa s'a dus / **trei garoafe'n** poartă am pus / Toate au îmbobocit. / Ş'a trimis neica scrisoare / Să-i trimit şi lui o floare / Să-i trimit pe sfântul soare; / Sfântul soare săgetare / Strică faţa de la soare. / Să-i trimit pe sfânta lună / Sfânta lună răcoroasă / Duce floarea prea frumoasă. / Şi mi-o pune la manta / Să facă armata cu ea ; / Şi mi-o pune la capel / Să fie frumos cu el."*[35]

In folclorul liric românesc, floarea subliniază caracterul fugitiv al frumuseţii feminine; mirosul florii conotează dragostea, scuturatul florii sau pierderea mirosului e dăruirea dragostei şi pierderea fecioriei.[36]. Astfel, **floarea- soarelui** stă la poarta Raiului, unde, împreună cu spicul de grâu şi cu viţa- de-vie judecă florile care şi-au pierdut mirosurile[37]: *„ Foaie vierdie bob năutî, **:**‖/ Cîtie flori sînt pie pămîntî, **:**‖ / Tuat'e mier' la jurămî[i]ntî **:**‖ /Numai floa[î]ria soa[î]r'elui **:**‖ /Şed'e-n poarta raiului ∧ / Şi judiecă fluo[îuo]rile[ile] ∧: **:**‖ / Ce-au făcut miroasăle ∧? / Mi le-a luat cuocua[î]nele ∧, **:**‖ / Să-şi miru[i]să ţual'el'e ∧."*[38]

Un alt simbol al frumuseţii este şi bujorul. *Frunzuleană de mohor, / Mândro, **floare de bujor**, / Mărită-te să mă'nsor, / Să nu-ţi duc atâta dor! / De-ar fi dorul ca un foc, / Aş arde mândro pe loc, / Arde focul cât colea, / pară-i la inima mea. / Ardă-ţi cămaşa pe tine, / Cum arde inima'n mine! / Aedă-ţi broboada pe cap, / Cum te iubesc de cu drag; / Căci o zi de nu te văd, / Par'că stau să mă prăpăd."* Totodată mai este şi simbol al sănătăţii **„** *Pentru ca faţa copilului să fie rumenă, sau să fie voinic, dacă este băiat, florile de bujor se pun în prima scaldă a nou-născutului, alături de alte obiecte",*[39] *iar momentul înfloririi lui este punct de reper al plecării voinicilor la oaste: „Foaie verde măr cu flori / Înfloriţi în văi **bujori** / Că vin războiu feciori / Şi cum vin cu drum de sară / Mi-a venit neicuţa iară / Şi-a venit la mine drept c-un buchet de flori în piept."*[40].

Dragostea, o dată legată de cineva, greu se mai desface *: „Foaie verde de-un spanac, / S-a legat neica, legat, / S-a legat de noi cu drag / Ca fasuiu pe arac. / Fasuiu de e fasui / Şi el are rostul lui: / Creşte pînă la un loc, / Înfloreşte, face bob, / Da noi n-am avut noroc / Să fim amîndoi pe-on loc."*[41] *; „ Foaie verde flori de fragă / Dorul de cine se leagă / Nu mai face nicio treabă / De se leagă de-o nevastă / Uită rostu de prin cas / Nici în război nu mai ţasă. / De se leagă de un voinic, / Uită fânu necosit / Şi ogoru neprăşit. / De se leagă de-o copilă, / Uită vadra la fântână / Şi cusătura din mână. / De se leagă de-un bătrân / Uită coasa'nfiptă'n fân / Şi pleacă prin sat nebun. / Că de mine s'a legat / Ca fasolea pe arag / Ca boala de om sărac."*[42]

Bibliografie

Antonescu, Romulus, *Dicţionar de simboluri şi credinţe tradiţionale româneşti*, http://cimec.ro.

Bîrgu-Georgescu, Ligia. Antologie de lirică populară românească, Bucureşti: Editura Minerva, 1980.

---

[32] Ciobanu, , Vol I, *Doina de dragoste*, 21, p.126, 19 iulie 1930, Domnica Buzatu, 16 ani, Malarişca (Col.M.G).

[33] Kahane, *Doina vocală din Oltenia*,12. *Doină,* pag.120, Orig.: Preajba Mare- GJ, Inf.: Maria Ilie Lumînăraru, 65 a., Culeg.: Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, Tr.: Mariana Kahane, Inreg.: Bucureşti, 1934.

[34] Antonescu, 328.

[35] *Izvoraşul*, anul XVII, nr.1, ianuarie, 1938, p.28, auzit în Păvăţu,1928, cules de Mih. Simcelescu, Zegaia.

[36] *Evseev*, *Dicţionar de simboluri*, 149.

[37] Ioan Taloş, *Gândirea magico-religioasă la români*, 59.

[38] Kahane, 3. *Doină*, p.114, Orig.: Rasoviţa-GJ, Inf.: Maria Popescu, 40 a., Culeg.: Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel, Tr.: Iosif Herţea, Mariana Kahane, Inreg.: Bucureşti, 10.01.1940.

[39] Antonescu, 99.

[40] *Izvoraşul*, anul XIII, nr.2 februarie, 1934, p.60, din Bâltanele-Mehed., cules de GH.Boboc.

[41] Bîrgu- Georgescu, 370. *S-a legat neica, legat*, p.192, Fg.11.754 a, inf. Domnica Vuşescu, Isverna- Mehedinţi, 26. VIII. 1950, culeg. Maria Siminel- Fusteri.

[42] *Izvoraşul*, anul XXI, nr.4, aprilie 1940, p.124 Notat de N. Troc- Cantor, Izvoru-Bârzii- Mehedinţi.

Biblia, Facerea, (Geneza, 2,9). Bucureşti: Editura Intitutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1995.
Biedermann, Hans. *Dicţionar de simboluri*. Bucureşti : Editura Saeculum I.O., 2002.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicţionar de simboluri, volumul I-* III. Bucureşti: Editura Artemis, 1994.
Ciobanu, Pavel. *Plaiul Cloşani. Folclor din Valea Bahnei.Vol.I.* Dr.Tr.Severin: Centrul Judeţean de indrumare a creaţiei populare, 1976.
Densusianu, Ovid. *Viaţa păstorească în poesia noastră populară*, Vol.II, Editura "Casei Şcoalelor", Bucureşti, 1922.
Eliade, Mircea. *Tratat de istorie a religiilor*. Bucureşti : Editura Humanitas, 2013.
Evseev, Ivan. *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*. Timişoara : Editura Amarcord, 1994.
Evseev, Ivan. *Dicţionar de magie, demonologie, mitologie românească*. Timişoara: Editura Amarcord, 1997.
Evseev, Ivan. *Dicţionar de simboluri*. Bucureşti: Editura Vox, 2007.
Isidor Chicet, *Balade şi cântece din Mehedinţi*. Drobeta- Turnu-Severin: Editura Prier, 2008.
Kahane, Mariana, *Doina vocală din Oltenia*. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2007.
Papadima, Ovidiu. *Literatura populară română*. Bucureşti: Editura Pentru Literatură, 1968.
Taloş, Ioan. *Gândirea magico- religioasă la români. Dicţionar*. Bucureşti : Editura Enciclopedică, 2001.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul I, 10.28 ian şi 10- 28 febr.1920.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi,, anul VIII, nr.3-4, 1929.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul XI nr.5,mai 1932
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, Anul XI, nr.6, iunie 1932.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor.Bistriţa-Mehedinţi, anul XI, nr.10, octombrie 1932.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul XIII, nr.2 februarie, 1934.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul XIII, nr.5 mai 1934.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa*, „ Izvoraşul”*, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi,anul XIII, nr.6-9, iunie-iulie-august-sepembrie 1934
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul XIV, nr.7-8, iulie-august, 1935.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul XVII, nr.1, ianuarie, 1938.
N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul XVII, nr.3, martie 1938.
N. Dumitrescu-Bistriţa, „ *Izvoraşul*”, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi, anul XVIII, nr.3, martie 1939.
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa*, „ Izvoraşul”*, Revista de muzică, artă naţională şi folklor. Bistriţa-Mehedinţi,anul XIII, nr.6-9, iunie-iulie-august-sepembrie 1934

INTERPRETATIONS AND THEMATIC REINTERPRETATIONS IN THE PROSE OF IONEL TEODOREANU

Cristina Olteanu
PhD Student, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract:The work of Ionel Teodoreanu is required to be redimensioned, since the attention of literary criticism has not met the expectations of the success to the public, the periodicals being the main source in studying the Romanian writer. He started being approached in 1923, the year of his debut, going up to the 80's, continuing even between 2002-2012, with various thematic reinterpretations. The reevaluation is necessary, with the specialized criticism having as a major objective the restoring into another circle of values the work of this writer and its reception in the institutionalized school environment being almost non-existent. The integrity of the work is made up of 27 titles, only six of them appeared posthumously. The writer starts in 1923 with the volume of memoirs "The Lane of Childhood". The novel is the species redeemed by the Romanian writer, who became the public's favorite in 1925, when the first volume, "The Unsteady Border", appeared in the trilogy "In Medeleni", continued in 1926 with volume II "Roads" and concluded with "Between the Winds" , this novel being considered as the circle of values of Ionel Teodoreanu's work.

Keywords : the expectations of the public, various thematic reinterpretations, criticism, 27 titles, the circle of values

Ion Hipolit Teodoreau se naşte în Iaşi, pe data de 6 ianuarie 1897, în casa părintească din strada Ştefan cel Mare, declarat de tată *„a doua zi, adică la 7 ianuarie 1897, ora 11 dimineaţa, la oficiul stării civile de pe lângă primăria municipiului Iași, martori fiind Ion Corjescu și Gheorghe Drăghici, ambii magistrați*"[1]. Provine dintr-o familie de jurişti foarte cunoscuţi prin tatăl său, Osvald Teodoreanu şi prin bunicul patern, Alexandru, un magistrate ieşean notoriu, cu origini de prin Bicaz.

Viitorul scriitor este al doilea fiu al familiei, primul fiind Păstorel, născut Alexandru Osvald, poet și cunoscut epigramist, iar mezinul se numea Laurenţiu, poreclit Puiu, care a decedat la optsprezeceani, în Primul Război Mondial, ca aviator în Franța. Mama scriitorului, Sofia, era fiica lui Gavriil Musicescu, un compositor şi muzicolog ieşean foarte cunoscut, ea însăşi urmând această cale şi devenind profesoară de pian. Impactul copilăriei minunate a lui Ionel Teodoreanu se observă în scrierile sale memorialistice, iar faimoasa *uliță a copilăriei „n-a fost decât oblonul prin care copilul a privit pentru prima dată lumea cu ochi întrebători și care i-a deschis apoi largile orizonturi ale cunoașterii și ale creației"*[2]. Cei trei fraţi Teodoreanu sunt prezentaţi şi de Silvia Tomuş, preluând din opera scriitorului : *„Cel mare-i veselia altora : de asta e mereu al tuturor. E viu ca tumba. Ale hop! Țâșnește cu resort în trup și-n vorbă. Gluma e sonoritatea lui. Cel mic e-n fruntea celor tineri, ca răscoala. Flutură și arde înspre viitor, grăbindu-se spre moartea lui. Numai cel mijlociu fuge de oameni, cu toate că la față e ca fetele de măritat : oval, cuminte, dulce. E numai bun să fie <<fata mamii>>, însoțind-o pe la vizite. Dar nu e nici al mamei, nici al nimănui. Fuge de viață. Oare?*"[3] Urmează școala primară, în două etape : primii ani la București, la Școala germană *Pitar-Moș* și următorii ani se reîntoarce la Iași la *Gheoghe Asachi* (1905-1909). Se înscrie apoi la Liceul Internat din Iași, actualmente Colegiul Național *Costache Negruzzi*, iar ultimele clase

[1]Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu : Viața și opera*, Editura Minerva, București, 1970, p.21.
[2]*Ionel Teodoreanu : Viața și opera – în imagini*, Ediție îngrijită de Dumitru Vacariu și Boris Crăciun, Editura Porțile Orientului, Iași, 1998, p.9.
[3]Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor. Întoarcerea în timp*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p.257.

le va urma la Liceul Naţional, secţia modernă, printre colegii săi numărându-se Al.Philippide, M. Ralea, D.Botez.

Perioada debutului literar este marcată de întâlnirea intermediată tot de Demostene Botez cu Garabet Ibrăileanu, ulterior prieten şi mentor, ale cărui sfaturi importante i-au conturat creaţia literară, surprinzându-i portretul în ,,Masa umbrelor" şi ,,Întoarcerea în timp". Avocatura este o sursă de inspiraţie recunoscută de scriitor în memoriile sale, din care îşi prelua tipologii umane şi cazuri pe care, ulterior, le transfigura artistic şi deveneau *cazuri literare*. Literatura şi avocatura erau complementare, nu se excludeau una pe cealaltă, oratoria de care era capabil Ionel Teodoreanu făcând spectacol în sala de judecată. Era conştient că numele său era în baroul ieşean de două generaţii şi se pregătea minuţios pentru fiecare proces, consultând biblioteca juridică a tatălui său. Valeriu Râpeanu este cel care va remarca ,,*deosebirea de tonalitate*"[4] între ,,Masa umbrelor" publicată în 1946 la editura Forum şi textele anterioare. (Aici trebuie studiat aspectul pentru a cunoaşte atacurile împotriva lui Ionel Teodoreanu după 23 august 1944, ca de altfel împotriva tuturor scriitorilor reprezentativi ai epocii. Pentru dezvoltarea acestui subiect într-un posibil subcapitol se cere consultarea surselor precum antologia în trei volume *Cronologia vieţii literare româneşti.1944-1948* – coordonare generală Eugen Simion, coordonare redacţională Andrei Grigor, Lucian Chişu, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2010.) Momentul publicării volumului de memorialistică ,,Masa umbrelor" nu este unul prielnic pentru amintirea unei lumi patriarhale, în care liniştea domina, iar stilul era caracterizat de ,,*o tendinţă explicită de idealizare, un idilism confesiv*"[5]. Sintagma *Masa umbrelor* este rezultatul unei stări de solitudine acută, în care rememorarea celor dragi dispăruţi devine necesară. Astfel, metafora aproape îl obsedează pe scriitor, a cărui nostalgie va îmbina realul cu imaginarul,liricul cu epicul, evocându-i pe : Eminescu, Sadoveanu, Jean Bart, Mihai Ralea, Demostene Botez, Gala Galaction, îndeosebi pe mentorul respectat Garabet Ibrăileanu, pe toţi aşezându-i parcă lângă el,,*la impunătoarea masă neagră din mijlocul redacţiei Vieţii româneşti*"[6].

Eforturile lui Ionel Teodoreanu de a consolida dramaturgia în ochii publicului se observă şi în implicarea ,,*printre conducătorii de prestigiu*"[7] ai Teatrului Naţional din Iaşi, alături de Mihail Kogălniceanu, Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Mihail Sadoveanu şi alte nume sonore. Perioada directoratului său este marcată de o criză economică generală, fiindcă : ,, *Societatea dramatică ieşeană se transformase în regie autonomă, potrivit noii legi a teatrelor şi operelor române, din iulie 1930.*"[8] (Subiectul va fi aprofundat şi susţinut de bibliografie corespunzătoare, pornind de la articolele din periodice, ca de exemplu : *Ionel Teodoreanu – Director al Teatrului Naţional din Iaşi* semnat de Nicolae Ciobanu în ,,România literară", nr.18, joi 1 Mai 1969, p.13.)

,,*Copilul răsfăţat al Iaşului*"[9], cum era alintat scriitorul în urma succesului la public, devine un paria, ocolit de contemporani şi trecut pe o listă a ruşinii nejustificate vreodată. Viaţa lui începuse să semene cu cea din cărţile sale, fiindcă – se pare – avocatul Ionel Teodoreanu trăieşte o pasiune pentru o femeie cu aproape treizeci de ani mai tânără.(Acest impersonal *se pare* trebuie lămurit în urma unei documentări mult mai minuţioase, fiindcă relaţia cu mai tânara Nadia Gray, căsătorită cu prinţul Constantin Cantacuzino şi ulterior actriţă la Hollywood a rămas un semn de întrebare. Vom porni de la Vlaicu Bârnă, cel care se considera prieten al scriitorului, de la relatările lui Al. Raicu şi Ion Dumitrescu). Ionel Teodoreanu va intra în categoria scriitorilor interzişi, romanele sale devenind ţinta atacurilor agresiv ironice, acuzat fiind chiar de *vicierea gustului public*[10], deoarece universul descris era de un farmec aparte şi în contradicţie cu regimul comunist.

---

[4] Valeriu Râpeanu, *Ionel Teodoreanu : Cum am debutat în avocatură*, în *Manuscriptum*, anul XL,Nr. 1-4/2010, p.56.
[5] Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Teodoreanu reloaded*, Editura ART, Bucureşti, 2011, p.9.
[6]Teodor Vârgolici, *Amintirile lui Ionel Teodoreanu*, în *Adevărul literar şi artistic*, Anul XI, nr. 622, 25 iunie 2002,p.4.
[7] Silvia Tomuş, *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p.151.
[8]Ibidem.
[9] Profira Sadoveanu, Stele şi luceferi – Reportaje 1936-1937, Editura Pentru Literatură,Bucureşti, p.229.
[10]Idee rezultată din preluarea informaţiilor din revista ORIZONT *Veac nou*, organ de presă săptămânal al Asociaţiei Române pentru Strângerea Legăturilor cu U.R.S.S., Anul I, nr.4, duminică 31 decembrie 1944, p.3.de criticul literar Angelo Mitchievici, op.cit.

Numit public ,,*scriitor al burgheziei*", Ionel Teodoreanu şi-a desfăşurat exclusiv activitatea, după 1948, ca avocat, iar opera nu i-a mai fost reeditată. Scopul de a nu mai avea circulaţie scrierile sale era ca numele lui să intre în uitare, dar nu oricum, ci blamat şi pronunţat permanent cu numeroase conotaţii peiorative.

Finalul scriitorului este fulgerător în dimineaţa zilei de 3 februarie 1954, într-un Bucureşti înzăpezit ,,*mergând spre tribunal, unde îşi exercita profesia în condiţiile constrângătoare ale timpului, avocatul Ionel Teodoreanu a intrat într-un sărăcăcios magazine alimentar din zona sordid unde Calea Călăraşilor se intersecta cu Calea Văcăreşti. Voia să-i telefoneze, cum făcea în fiecare zi, de la un post public tinerei fiinţe iubite, care aştepta emoţionată şi îmbujorată să audă glasul zeului adorat. Numai că în ziua aceea aşteptarea a fost zadarnică. Doar cu câteva clipe înainte să formeze numărul, Ionel Teodoreanu a trecut fulgerător în lumea de dincolo. Un asemenea final nu l-a imaginat în niciuna din cărţile lui. Din păcate, doar l-a trăit.*"[11]

Debutul literar al lui Ionel Teodoreanu este dat de volumul ,,Uliţa copilăriei" ce apare în 1923, scrierile publicate până la acest moment sunt trecute repede cu vederea de criticii literari, singurul care le reablitează valoric fiind Nicolae Ciobanu prin totalitatea scrierilor sale. Dacă ar fi să mergem spre ,,*cele dintâi acorduri*"[12] literare, trebuie să amintim întâmplarea cu profesorul său de limba română Calistrat Hogaş, la Liceul Internat, când a fost nevoit să scrie o compunere cu subiect la alegere. În fapt, textul pentru care primeşte felicitări şi aprecieri privind o viitoare carieră literară se numea ,,Babeta", scriitorul chiar mărturisind : ,,*Am căpătat nota zece şi am fost încântat de debutul literar al ... mamei mele*"[13], aceasta fiind autoarea de drept a creaţiei. Tot aici trebuie amintită nota unu primită de la profesorul său când a semnat, atât de mândru, structura metaforică : ,,*Iarna e o filă albă pe care un condei a scris <<cling, cling, cling>>*"[14], în acest moment părând a se contura viitorul *Metaforel*.

Din dorinţa de a evita banalul şi de a oferi revitaliza limbajul prin diferite mijloace de expresie, scriitorul creează imagini de un metaforism epatant, inutil pe alocuri, taxat de critici, totul venind din faptul că ,,*avea o profundă groază de tot ce e clişeu şi expresie uzată*"[15].

Mergând pe linia deschisă de teoreticienii şi criticii literari amintiţi anterior, la care se vor adăuga alţii pe parcurs, vom încerca să reliefăm originalitatea prozei scriitorului Ionel Teodoreanu, tocmai să accentuăm ,,*proza prin excelenţă lirică*"[16] a acestui ,, *copil alintat al Poeziei*"[17], pe care ,, *nimic nu-l frânează : viaţa curge din paginile lui, nestăpânită şi copleşitoare, într-o risipă suverană de talent.*"[18]

Într-un interviu acordat lui N.Crevedia în ,,Universul literar" din 1930, însuşi Garabet Ibrăileanu îi trecea drept fondatori ai revistei ,,Viaţa românească" pe C.Stere, Ion Botez, C. Botez, M.Carp şi pe sine. Reluând istoria naşterii publicaţiei, criticul afirma : ,,*În 1894, apare la Iaşi revista săptămânală <<Evenimentul literar>> - la care am colaborat cu d.Constantin Stere. Amândoi, pe atunci eram studenţi. Ideologia literaro-socială a acestei reviste a fost determinată de d.Stere*"[19]. În interviul amintit, G.Ibrăileanu discută despre banii împrumutaţi pentru tirajul de o mie de exemplare, ridicat apoi la două mii, despre succesul avut, regretul de a nu-l fi cunoscut în viaţă pe Eminescu şi despre întâlnirea cu Ionel Teodoreanu. Criticul recunoaşte că a fost impresionat de inteligenţa şi de imaginaţia acestuia, de ,, *cultura vastă, franceză mai ales, şi când vorbia, făcea numai comparaţii şi imagini. La început mă amuza, pe mine, care, ca şi domnul Mihail Dragomirescu, nu am nici în scris, nici în în vorbire un stil prea strălucit. Apoi mi-a citit nişte*

---

[11] Valeriu Râpeanu, op.cit., p.57.
[12] Silvia Tomuş, op.cit. p.24.
[13] Ionel Teodoreanu, *De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu*, în *Viaţa literară*, Anul I, nr.31, 11 decembrie 1926.
[14]Compoziţia lui Ionel Teodoreanu ca elev al lui Calistrat Hogaş.
[15] Al.A.Philippide, *Ionel Teodoreanu*, în *Adevărul literar şi artistic*, Anul X, seria II, nr.504, 14 februarie 1932.
[16] Marin Bucur *în ,,Viaţa românească"*, anul XVI, nr.6-7, iunie-iulie, 1963, p.391.
[17] N.I.Popa în *,, Însemnări ieşene*"
[18]*Ibidem.*
[19] N. Crevedia, *Interview-uri...cu d-l G.Ibrăileanu*, în *Universul literar*, Anul XLVI, nr.25,iunie 1930.

bucăţi care mi-au atras în mod deosebit atenţia. Mi-am dat seama imediat că am în faţă un viitor scriitor de mare talent şi iată că nu m-am înşelat."[20]

Originalitatea scrierii lui Teodoreanu este amintită în paginile lui Demostene Botez, care îl consideră ,,*singurul nostru scriitor pentru tineret*"[21], atuurile sale fiind suflul, surpriza, bucuria, energia gratuită a tinereţii. Prietenul său şi-l aminteşte de la sosirea în micuţa redacţie a ,,Însemnărilor literare", alături de Alexandru Philippide, până la intrarea în aşa-zisa familie a revistei ,,Viaţa românească", unde ,,*aducea tonicitatea inepuizabilă a tinereţii şi spiritului său.*"[22]

În anul 1932, în revista ,,Rampa" Ionel Teodoreanu îşi dezvăluia modul de a-şi concepe romanele, crezând în existenţa a două categorii de scriitori : ,,*unii concep în abstract un subiect, fie adevărat, fie născocit, şi-apoi inventează personaje, cu care vor ilustra acest subiect preexistent. Alţii îşi creează personajele în funcţie de o atmosferă şi după aceea, din simplul fapt al existenţei lor, se naşte un subiect, surprins mai mult de scriitor.*"[23] Scrisul său se încadrează în cea de-a doua categorie, după cum însuşi afirmă, creionându-şi personajele ,,*în funcţie de o atmosferă, convins fiind că romanul nu este un act turistic, ci de aventură. Aceasta mă face să gust din plin bucuria creaţiei şi poate de aci acea impresie dionisiacă cu care rămân cititorii mei.*"[24]

,,*La Medeleni"*a fost definit de criticul Mihai Ralea drept „*primul roman important al generaţiei maturizate in timpul Primului Război Mondial*", reprezentând „*fresca marii burghezii rurale moldoveneşti*"[25]. Deşi a apărut între anii1925-1927, opera reflectă societatea patriarhală moldovenească de la începutulsecolului al XX-lea. Însuşi autorul invocă motivaţiile care au stat la bazascrierii: „*La Medeleni e titlul unei trilogii de romane inchinate evoluţiei unei generaţii de moldoveni a căror copilărie a început pe vremea demodată a valsului şi a căminului patriarhal şi a căror tinereţe, după ce s-a infruptat din Marele Război, a reînceput în ritmurile jazz-band-ului."* La data apariţiei, *La Medeleni* a constituit o mare surpriză, aducând un element de originalitate în abordarea temei, în recrutarea eroilor, în scrutarea sufletelor aflate la hotarul dintre copilărie şi adolescenţă. Trilogia reprezintă, în ansamblu, epopeea unei educaţii sentimentale, în centrul căreia se află trei protagonişti: Dănuţ, Olguţa şi Monica, care pendulează, aşa cum afirma Mihai Ralea, între vis şi senzualitate, ceea ce le procură o trăire euforică, descoperind frumuseţea naturii şi a vieţii. Eroii acestui univers sunt urmăriţi de la varsta cea mai fragedă, când jocul rămane principala preocupare, până în pragul adolescenţei şi al maturităţii, opera putând fi considerată, din această perspectivă, un adevărat *Bildungsroman*. În *Hotarul nestatornic*, primul volum al trilogiei, sunt reactualizate atat elementele de bază ale vieţii romaneşti de la ţară, în varianta ei de viaţă la moşie, cat şi cele ale mitului copilăriei eterne. Această lume ţărănească este veche, arhaică chiar, dar maiestuoasă şi plină de lumină, prelungindu-şi traseul coerenţei imanente spre fireasca unitate cu întregul cosmic. Ea este nutrită de valori imuabile, care îi conferă o armonie profund idealizată, transformand-o mai degrabă într-o fantasmă. Intuiţia subtilă a prozatorului surprinde autoritatea reală a acestui cosmos – în persoana lui moş Gheorghe, vizitiul boierului, protectorul copilăriei de ieri şi de azi. Acesta le oferă copiilor, la modul absolut, iluzia dominării debordante a întregului univers. Lumea copilăriei descrisă de Ionel Teodoreanu nu cunoaşte umbre, asperităţi, conflicte maladive, ci provoacă o neistovită fascinaţie, seducând prin atmosfera fericirii, dar şi prin învăluirea în cascade de metafore, care creează o *metarealitate* sub semnul inefabilului. Efuziunile lirice şi plăsmuirea poetică, plăcerea dialogului viu şi a asociaţiilor torenţiale estompează adesea filonul narativ în favoarea unor desfăşurări scenice văzute minuţios, a unui stil direct, liricizat. Dincolo de virtualităţile lirice în care sunt surprinse realităţile unui univers paradisiac, în primul volum se conturează caracterele în formare ale copiilor care îşi petrec cele mai frumoase clipe din viaţă într-un cadru bucolic. Personajele-cheie plonjează în apele unei fantezii idilice, îmbibate de un farmec

---

[20]*Ibidem.*
[21] Demostene Botez, Ionel Teodoreanu, în Viaţa românească, Anul XIX, nr. 3., martie 1966.
[22]*Ibidem.*
[23] Ioan Massoff, *Despre el şi despre alţii…* , Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p.313-314 (interviu preluat din revista *Rampa*, 16 aprilie 1933).
[24]Ibidem.
[25]Mihai Ralea, *Ionel Teodoreanu* în *Adevărul literar şi artistic*, VIII, 1927 (336).

desuet, care oferă lumii ce se schimbă regretabil de repede o iluzie de echilibru. Astfel, Dănuţ, unul dintre eroii trilogiei, descins din micul univers al familiei Deleanu, este un tip prin excelenţă reflexiv, interiorizat şi timid, dar voluntar şi tenace, având vocaţia scrisului. Această pasiune îi va fi incurajată de confesorul său literar, Mircea Balmuş, care ii inoculează ideea datoriei de a construi „echivalentul literar al Medelenilor". Romantic incurabil, cu imaginaţia fecundă, aflat mereu „în război" cu sora sa, Olguţa, contemplativul Dănuţ se visează, rând pe rând, Robinson Crusoe, trăindu-şi singurătatea pe o insulă uitată, sultan fioros, care-şi pedepseşte sora pentru că a tăiat aţa zmeului, cavaler viteaz, care-şi salvează sora de la pericole închipuite. Când situaţiile din viaţa reală contravin înţelegerii şi aspiraţiilor sale, el apelează la personajul preferat Ivan Turbincă, care înfundă în traista sa magică toţi duşmanii vizibili şi invizibili, reinstalând ordinea dorită. Eroii se pliază atât de firesc lumii plăsmuirilor fantasmagorice, încât un eveniment din contemporaneitate (războiul ruso-japonez din 1904) le oferă un bun prilej de transfigurare: unul dintre fraţi devine amiralul rus Potemkin, iar celălalt – amiralul japonez Kami-Mura. Fantezia debordantă a copilului avid să scoată lumea din tiparele unei existenţe comune nu cunoaşte limite. Mai mult chiar, înclinaţia spre joc şi vocaţia metamorfozării devine însemnul şi celor maturi (aflaţi în preajma copiilor),

care acceptă legile universului infantil, copilărindu-se. În timp ce Dănuţ e inclinat spre reverie, plonjând într-o realitate imaginată, Olguţa se distinge prin luciditate băieţească, fiind tenace, răzvrătită, deşteaptă şi autoritară, un adevărat „drac îngeresc". Olguţa vrea să reducă viaţa reală la o lume a ei, pe care s-o domine după propriile dorinţe. De aceea se angajează în discuţii cu cei maturi de la egal la egal, îl şicanează permanent pe fratele ei pentru a-şi impune „personalitatea", exasperează slugile prin maliţiile ei exuberante, dar denotă o afecţiune aparte pentru moş Gheorghe. Mai puţin un personaj viabil şi mai degrabă o verigă de legătură între cei doi fraţi, Monica, o rudă mai indepărtată a acestora, rămasă orfană la vârsta de 10 ani şi trecută sub tutela familiei Deleanu, se caracterizează prin bunătatea nativă, feminitatea diafană şi cuminţenia unei zâne coborâte din basme. Tributară unor principii morale rigide, candidă şi supusă, Monica nu-şi poate manifesta personalitatea, fiind eclipsată de cei doi fraţi. Universul celor trei copii este tutelat de tatăl, bonomul Iorgu Deleanu, şi mama, pianista talentată Alice. Calmul domestic de la moşie este tulburat din când în când de zgomotul produs de automobilul unchiului Herr Direktor, de sunetele pianului la care cantă profesoara Olguţei, de rumoarea ce străbate de la bucătărie, unde „mama Maria", memorabila bucătăreasă obeză, împreună cu slugile Anica şi Profira, exploatează simţurile olfactive. Cadrul social pestriţ este completat de ţăranii de pe moşie (moş Gheorghe, Oţăleanca, fiul ei Gheorghiţă). Convingerea autorului este că tipul de viaţă socială patriarhal-moldovenească este cel mai în măsură să conserve candorea copilăriei, iîsă, aşa cum s-a observat pe bună dreptate, ,,*La Medeleni"*nu evoluează în logica unui roman realist „angajat" în realitatea socială, căci *medelenismul* nu e ancorat în experienţa socioistorică a unei clase în declin. Estompând graniţa dintre real şi fantastic, împletind visul cu realitatea în asemenea măsură, încât cititorul glisează imperturbabil pe modul de a gândi şi de a simţi al copilului, Medelenii reprezintă o lume a fericirii, pentru că aici, şi la vârsta respectivă, pentru eroi totul e posibil şi realizabil. Lumea copilăriei, de o reală fineţe, proiectează, astfel, un univers intim şi provincial, contactul tinerilor cu realul fiind protejat de maturii familiei. Iluzia paradisului domestic va fi destrămată odată cu plecarea lui Dănuţ, ca elev intern, la Bucureşti, departe de mediul moldovenesc, dar şi cu plecarea în nefiinţă a bătrânului ţăran-vizitiu, ocrotitorul medelenilor. Departe de casă, Dănuţ suportă drama înstrăinării de paradisul familial, iar Olguţa trăieşte experienţa dramatică a morţii unui bunic divinizat. Zorii trişti ai limitelor copilăriei prefigurează, frenetic, sfarşitul prematur al Olguţei, dar şi istoria de peste douăzeci de ani a Medelenilor. Aşa se face că ,,*Hotarul nestatornic*"constituie, în esenţă, a doua monografie importantă dedicată copilăriei în literatura noastră. Niciun alt volum – din cele care urmează – nu exprimă atat de pregnant personalitatea creatoare a scriitorului, care reconstituie imaginativ copilăria şi adolescenţa, cu un realism liric spectaculos, unic în literatura romană. Deşi au existat numeroase încercări de a identifica în trilogia dată propria biografie a autorului, Ionel Teodoreanu s-a opus cu vehemenţă acestui biografism pedestru. Într-o conferinţă intitulată „Cum am scris *Medelenii*" şi al cărei manuscris se păstrează la Muzeul Literaturii Romane, scriitorul

încerca să dărâme legenda autobiografismului *Medelenilor*, mărturisind că, de fapt, în momentul conceperii trilogiei nu era sedus de amintirea unei copilării şi adolescenţe consumate, ci „*de imaginaţia creatoare, de minciuna estetică, de voluptatea ei*", după cum însuşi susţinea în conferinţa amintită.. Cu toate acestea, numeroşi critici, printre care şi P. Constantinescu, au încercat să identifice, drept unică sursă a trilogiei, filonul autobiografic, fapt care l-a determinat pe autor să revină, cu diverse prilejuri, asupra acestor aspecte, precizand că „*Eroinele Medelenilor, Olguţa şi Monica, nu-s surorile mele; n-am avut niciodată surori. Moşia Medelenilor, în care şi în jurul căreia gravitează acţiunea, nu este şi nici n-a fost moşia părinţilor mei. Nimeni din neamul meu n-a fost proprietar de pământ. Singura moşie care a aparţinut cuiva din neamul meu nu este o moşie de pământ arabil, ci o moşie de hârtie tipărită*". Fără a fi deci de sorginte strict autobiografică, lumea Medelenilor este totuşi extrem de reală, eroii sunt „vii", iar gesturile lor – veridice. Cu cel de-al doilea volum al trilogiei, „*Drumuri*", eroii cărţii intră deja în etapa adolescenţei şi trăiesc din plin toate bucuriile şi neîmplinirile vârstei. Protejaţi de averile strămoşilor, Dănuţ şi Olguţa studiază la cele mai bune şcoli. După absolvirea Dreptului, Dănuţ va fi susţinut în carieră de tatăl său, care încearcă să-i obţină un doctorat şi o catedră. Cunoaşte tribulaţiile erotice, specifice varstei, consumandu-şi elanurile adolescentine în relaţiile pasagere cu disponibila servitoare Sevastiţa, cu mediocra, dar apetisanta Rodica, cu Ioana Pallă, Adina ş.a. Detaşandu-se de febrele erotice şi maturizat de conştiinţa sa estetică, Dănuţ descoperă, într-un final, frumuseţea interioară a Monicăi, fata care îi apare în toate visele ca un simbol al purităţii, nutrind de acum încolo o iubire constantă, interiorizată. Simfonie a adolescenţei, cel de-al doilea volum vizează trecerea copilului-zeu într-o altă ipostază, în care urmează să îşi afirme propria substanţă. Capitolul final din volum, „*Tanărul romancier*", relevant sub specia estetică a cărţii, pune în evidenţă imaginea personajului-scriitor a lui Dănuţ, înainte de utilizarea convenţiei de către Anton Holban in „*O moarte care nu dovedeşte nimic*"(1931) şi „*Ioana"* (1934). Aspectul acesta a fost trecut cu vederea de către criticii literari, deşi strategia abordată este una, eminamente, modernă. Autorul inventează pretexte literare, care permit discutarea unor probleme esenţialeprivind arta narativă, condiţia personajului sau tehnica literară, definindu-şiastfel optica: „*Poem şi roman, mereu suprapuse. Contopire de viaţă şi basm.Să aibă lectorul mereu impresia miracolului posibil, ca în epocile evanghelice,şi totuşi acţiunea să fie situată în realitatea contemporană*"[26]. Romancierulprivește cu ochi de critic tehnicile narative şi le discută în interiorul scrieriiîn manieră gidiană. Mai având de parcurs o distanţă considerabilă pânăla tehnica *romanului în roman*, Ionel Teodoreanu creează un personaj care,asemenea lui Sandu, personajul holbanian, lucrează la un roman, formulanddiverse reflecţii şi sugestii referitoare la arta narativă şi urmărind să fie verosimil.Aşa cum Irina i se releva lui Sandu – „insesizabilă dintr-un motiv contrar:truda mea de a o explica în intregime şi de a arunca asupra ei toată lumina decare sunt în stare" – şi Dănuţ se teme că „*n-o poate plagia sau reconstitui" pesora sa, că ar putea părea chiar „neverosimilă*". Totodată, ea îi apare lui Mircea,„mentorul literar" al lui Dănuţ, drept *personajul-pivot:* „Olguţa numai va daromanului energia realităţii. Fără Olguţa, romanul tău e o poezie în proză, oaltă *Troiţă*, mai mare ca dimensiune".Unul dintre cele mai impresionante personaje feminine din galeria literaturiinoastre, Olguţa impregnează viaţa tuturor cu inteligenţa ei acidulată,relevându-şi natura deosebită – de copil şi de zeitate, în acelaşi timp –,făcând să graviteze în juru-i lumea întreagă. Considerand că, în pofidalirismului, Ionel Teodoreanu ar fi „*unul dintre cei mai puternici şi mai puţin subiectivi creatori*"[27], G. Ibrăileanu preţuia în arta acestuia tocmai creaţia de personaje, îndeosebi feminine, estimând că „*Olguţa e tipul de femeie cel mai reuşit din literatura noastră şi un tip tot atât de reuşit ca şi ale lui Caragiale*"[28].

Universul Medelenilor din acest volum mai este populat de Puiu, Tonel, enigmaticul Vania, familia Balmuş, Herr Director, care trăiesc aici ca într-o revărsare de aurora, savurând din plin farmecul acelui patriarhalism romantic din mediul moldovenesc de altădată. În „*La Medeleni*",

[26] Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor. Întoarcerea în timp*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p.210.
[27] Preluare din *Ionel Teodoreanu : Viaţa şi opera – în imagini*, Ediţie îngrijită de Dumitru Vacariu şi Boris Crăciun, Editura Porţile Orientului, Iaşi, 1998, p.9.
[28]Ibidem.

romanescul anunţă o problemă mai degrabă de stil, relevând o întreagă concepţie despre literatură, care ar trebui să conţină, în accepţia scriitorului, altceva decât reflectarea frustă a vieţii cotidiene. Având efectul unei impresionante explozii epico-lirice, romanul reflectă concepţia estetică a autorului. Dacă Ion Creangă, la o distanţă de 50 de ani, evoca în celebra „Amintiridin copilărie" ceea ce George Călinescu numea în studiul dedicat scriitorului humuleştean „copilăria copilului universal", Ionel Teodoreanu, în romanul „*La Medeleni*", ne oferă epopeea *adolescenţei adolescentului universal*, rămânând, înainte de toate, un poet al acestei frenetice etape de existenţă. În acest sens, Mihai Ralea aprecia că „*redarea psihologiei vârstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura noastră şi, prin adâncimea ei, se poate considera comparativ cu marile literaturi occidentale*"[29].

„*Intre vânturi*", al treilea volum al trilogiei, surprinde evoluţia personajelor despărţite deja de copilărie şi aflate într-un incert hotar dintre adolescenţă şi zorii unei maturităţi responsabile. Dănuţ, după iniţierea erotică bucureşteană în compania experimentatei Adina Stephano, o redescoperă pe Monica ca singura lui muză. La rândul ei, Olguţa se îndrăgosteşte de Vania Dumşa, un văr mai vârstnic, cu o biografie aventuroasă, găzduit în mai multe rânduri de familia Deleanu. Paginile meditativ-lirice ale lui Dănuţ şi recitalul Olguţei din Chopin, Beethoven ori Bach adună efluviile iubirii lor într-o expresivă simfonie. Satisfacţiile în plan sentimental le sporesc energiile pentru cizelarea talentului lor literar şi muzical şi pentru îmbrăţişarea unor profesii cu tradiţie în familie: Dănuţ devine avocat, după exemplul tatălui, iar Olguţa se lansează în cariera didactică, asemenea mamei. Tragedia Olguţei însă – factorul de echilibru al acestui univers paradisiac – va transforma întreaga acţiune a *Medelenilor* într-o cruce aşezată pe mormântul unei lumi apuse. Moartea Olguţei, ca singurul final verosimil al trilogiei, după mărturisirile autorului, a fost redactată cu încrancenată durere : „*Olguţa trebuia să moară. Scriam dimineaţa, după-amiază, apoi mă plimbam singur printre brazii munţilor. Până atunci scrisesem repede. Câştigasem viteza de final... Ştiam sfarşitul. Îl aveam în mană. Totuşi nu îndrăzneam... Mă revoltam în faţa morţii acelei fete care-mi ţinuse tovărăşie patru ani de viaţă. Eu, omul, aş fi vrut s-o scap de moarte, şi – nu puteam. Moartea ei era ca un destin antic, mai presus de dorinţa mea*"[30]. Astfel, confirmarea unei boli incurabile de către medicii parizieni o va determina pe descendenta Fiţei Elencu şi a lui Barbu Dumşa să se sinucidă, refuzând tratamentul paliativ şi asistarea neputincioasă la degradarea fizică lentă. Finalul neaşteptat lasă în sufletul cititorului nostalgia ireversibilităţii edenului pierdut, amplificată de dramele protagoniştilor. Intensitatea trăirilor acestor personaje oferă substanţă volumului, diluat prin episoade accidentale, insignifiante, cum ar fi relatarea excesivă a primului proces susţinut de Dan Deleanu, cu desfăşurarea tuturor pieselor unui proces de viol, vizita la cabaret, cu descrieri nemotivate, alocuţiunile elogioase la adresa Iaşilor. Ultima vacanţă la Medeleni anunţă destrămarea universului existenţial în care s-au format eroii şi conturarea celui scriptural – cu efect compensator –, avandu- l ca protagonist pe Dan Deleanu, care urmează să salveze Medelenii „de la pieire", devenind rapsodul lor. Volumul relevă imagini literare inedite graţie unui nou personaj inserat în firul principal al naraţiunii încă din finalul volumului precedent, Vania Dumşa, descendent al străvechii familii boiereşti Dumşa, poposit în Iaşi din Basarabia natală. Vania îşi face apariţia în casa familiei Deleanu în mod neaşteptat, condiţia lui de refugiat politic (este condamnat la zece ani de detenţie, in Siberia) incomodează gazdele, cu deosebire pe Alice Deleanu, care îi oferă o ospitalitate cordială, lipsită de căldura unei prietenii bazate pe raporturile de rudenie. Cu acest prilej, autorul va contura, uşor sarcastic, o controversată imagine a societăţii basarabene după Unirea din 1918. Profilul acestei provincii este schiţat prin intermediul câtorva impresii de călătorie ale Olguţei în Bălţi, unde iubitul ei se adăpostise la sfârşitul lui iulie 1922, în aşteptarea definitivării unor formalităţi notariale. Tânăra îndrăgostită descoperă aici o comunitate amnezică, înstrăinată şi abrutizată, ce îşi salvase, după un secol de dominaţie străină, numai instinctele primare. Desprins din această societate basarabeană a sfârşitului de secol al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea,

[29] Mihai Ralea, *art.cit.*

[30] Eugen Lovinescu - Consideraţii asupra romanului românesc, în *Kalende*, nr. 1-2, 1928, reprodus în „*Romanul românesc interbelic*", (antologie, postfaţă şi bibliografie de G. Gheorghiţă), Editura Minerva, Bucureşti, 1997.

când procesul integrării boierimii româneşti în spiritualitatea Rusiei Ţariste părea a se fi încheiat prin aderarea la ideologiile socialiste, revoluţionare, singurele aflate în corespondenţă cu aspiraţiile lor naţionale, Vania va reprezenta „„mentorul spiritual" al Olguţei. Astfel, ea îşi însuşeşte preferinţele lui artistice, familiarizându-se cu operele lui Kipling, Anatole France şi Francois Villon. Tot Vania îi descoperă frumuseţea muzicii ruse, fredonându-i, într-o manieră inconfundabilă, partitura operei Boris Godunov. Ea îi acceptă şi opiniile despre Şaleapin şi Ibsen, artişti care exprimau cel mai relevant sentimentul de răzvrătire faţă de destin şi nevoia de singurătate, de retragere a insului din lumea mediocră. Finalul romanului consemnează refuzul lui Vania de a accepta compromisuri: conştient de diferenţele de varstă şi idealuri dintre el şi Olguţa, el nu se prezintă la intalnirea stabilită, de unde ar fi plecat amandoi spre America. Ultima lui scrisoare, primită şi citită de Monica după dispariţia Olguţei, va confirma neîncrederea în viitorul lor comun. Un „*tolstoit in creaţia vieţii umane prin bogăţia şi minuţiozitatea detaliului realist şi prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personajele*"[31] (G. Ibrăileanu), Ionel Teodoreanu reuşeşte prin această trilogie să surprindă în manieră inconfundabilă psihologia infantilă şi adolescentină, dincolo de o oarecare localizare şi temporalizare a imaginarului. Îndemn sublim la transfigurarea magică a universului provincial, „*La Medeleni*" rămâne, înainte de toate, „*romanul unei educaţii sentimentale*"[32] (N. Manolescu), reprezentând, totodată, o tentativă de evadare discretă dintr-o lume anostă, în care Ionel Teodoreanu nu putea să afle niciun punct de contact acceptabil pentru delicata sa sensibilitate.

BIBLIOGRAPHY

- George Călinescu – „*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*"(Bucureşti,Editura Fundaţiilor Regale, 1941)
- Paul Cernat –„ *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*" (Bucureşti, Colecţia Revizitări, Editura Art, 2009)
- Nicolae Ciobanu - „*Ionel Teodoreanu . Viaţa şi opera*" (Bucureşti, Editura Minerva,
- Nicolae Ciobanu - „*Însemne ale modernităţii*"(Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977)
- Nicolae Ciobanu - „*Ionel Teodoreanu. Cum am scris <<Medelenii>>"*(Bucureşti, Editura Junimea, 1978)
- Nicolae Ciobanu - studiul introductiv „*Drumul creaţiei lui Ionel Teodoreanu*"în„*Opere alese*"(vol.I) (Bucureşti,E.P.L., 1968)
- Nicolae Ciobanu - „*Ionel Teodoreanu şi restituirile",* prefaţă la „*Jucării pentru Lily* "deIonel Teodoreanu (Iaşi, Editura Junimea, 1974)
- Nicolae Ciobanu - Prefaţă la „*La Medeleni"* şi „*Hotarul nestatornic"* deIonel Teodoreanu (Bucureşti, E.P.L., 1967)
- Amalia Elena Constantinescu – „*Ionel Teodoreanu şi medelenismul*"(Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016)
- Garabet Ibrăileanu, „*Creaţie şi analiză*", Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.
- *Ionel Teodoreanu : Viaţa şi opera – în imagini*, Ediţie îngrijită de Dumitru Vacariu şi Boris Crăciun (Editura Porţile Orientului, Iaşi, 1998)
- Eugen Lovinescu - „*Romanul românesc interbelic*" (antologie, postfaţă şi bibliografie de G. Gheorghiţă) (Editura Minerva, Bucureşti, 1997)
- Ioan Massoff –„ *Despre ei şi despre alţii…"* (Bucureşti, Editura Minerva, 1973)
- Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir - *Teodoreanu reloaded,* (Bucureşti,Editura ART, 2011)
- Al. Piru – „*Panorama deceniului literar românesc : 1910-1950*" (Bucureşti, E.P.L., 1968)
- Marthe Robert - „ *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*"(Editura Univers, Bucureşti, 1983)

[31] Garabet Ibrăileanu, „*Creaţie şi analiză*", Editura Paralela 45, Piteşti, 2000

[32] Nicolae Manolescu, *Ionel Teodoreanu : „La porţile nopţii", „La Medeleni", „Loreley"* în *Contemporanul*, nr.32, 1970.

- Profira Sadoveanu - *Stele şi luceferi – Reportaje 1936-1937* (Bucureşti, Editura Pentru Literatură)
- Aurel Sasu şi, Mariana Vartic –„ *Romanul românesc în interviuri*" (vol.IV)
- Mihail Sevastos, – „*Amintiri de la << Viaţa românească>>*"(Bucureşti, E.P.L., 1967)
- Silvia Tomuş - „*Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*"(Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980)
- Tudor Vianu –„*Arta prozatorilor români*"(Bucureşti, Editura Orizonturi,1941)
- Ionel Teodoreanu, Opere alese, VI, Colecţia „Scriitori români", Editura Minerva, Bucureşti, 1977,p119.
- Ştefana Velisar-Teodoreanu - *Ursitul*, (Editura Minerva, Bucureşti,1979)
- Mircea Zaciu – „*Masca geniului*"(Bucureşti, E.P.L.,1967)

PERIODICE

- Demostene Botez, *Ionel Teodoreanu*, în *Viaţa românească*, Anul XIX, nr.3,martie 1966.
- Marin Bucur *în „Viaţa românească"*, anul XVI, nr.6-7, iunie-iulie, 1963, p.391.
- N. Crevedia, *Interview-uri...cu d-l G.Ibrăileanu*, în *Universul literar*, Anul XLVI, nr.25,iunie 1930.
- Garabet Ibrăileanu, „*Creaţie şi analiză*", Editura Paralela 45, Piteşti, 2000
- Eugen Lovinescu - Consideraţii asupra romanului românesc, în *Kalende*, nr. 1-2, 1928, reprodus în „*Romanul românesc interbelic*", (antologie, postfaţă şi bibliografie de G. Gheorghiţă), Editura Minerva, Bucureşti, 1997.
- Nicolae Manolescu,*Ionel Teodoreanu : „La porţile nopţii", „La Medeleni", „Loreley"*în *Contemporanul*, nr.32, 1970.
- Al.A.Philippide, *Ionel Teodoreanu*, în *Adevărul literar şi artistic*, Anul X, seria II, nr.504, 14 februarie 1932.
- Al.Piru - „*Amintirile Ştefaniei Velisar-Teodoreanu*" în „România literară", Anul III, nr.22, 28 mai 1970
- Mihai Ralea, „*De ce nu avem roman?" în „Viaţa românească"*, anul XIX, nr.4.,aprilie 1927, p.82-91.
- Valeriu Râpeanu, „*Ionel Teodoreanu : Cum am debutat în avocatură"*, în „Manuscriptum*"*, anul XL,Nr. 1-4/2010
- Teodor Vârgolici, „*Amintirile lui Ionel Teodoreanu"*, în „Adevărul literar şi artistic*"*, Anul XI, nr. 622, 25 iunie 2002
- Ionel Teodoreanu, *De vorbă cu d-l Ionel Teodoreanu*, în *Viaţa literară*, Anul I, nr.31, 11 decembrie 1926.

THE EARLY STATE OF THE MYTH PERTAINING TO THE SACRIFICE FOR CREATION

Alexandru Adrian Diac
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: The popular ballad called: "Monastirea Argeşului", is a literary text which originated in the millenary wisdom of the Romanian people, but the epic thread of the ballad is not a unique one in the Balkan area. Thus, there are multiple versions of the same text, but its essence is retained altogether. The interest for the text versions among the countries pertaining to the Balkan region, becomes a link between the cultures, the ideas and the mentalities of the peoples belonging to this geographical area. Nevertheless, in an important literary work, dedicated to Manole the builder, the superiority of the Romanian version is acknowledged. Alecsandri's version of the Romanian story regarding Manole the builder, is called "Monastirea Argeşului" and it approaches the sacrifice that the builder has to make in order to stop the great monastery that he is building, from crumbling down during the night: that is to wall in his beloved.
Through the story related to Manole the builder in "Monastirea Argeşului", a simple story and a much interpreted one , the basis for a long line of literary texts is laid, texts which start from this image of the sacrifice for creation, this being developed in the literary ballad and brushed up by Alescsandri, afterwards. In all the subsequent texts, the layer remains the same, but the artistic representation is different from one epoch to the other, from one author to the other.

Keywords: myth, creation, ballad, sacrifice, cosmogony

Alături de *Miorița*, și balada populară *Monastirea Argeșului* este unul dintre textele literaturii noastre populare, izvorât din înțelepciunea milenară a poporului român, care constituie baza pentru multe alte texte culte, în care autorii au transpus nucleul acestora sub forma unor creații dintre cele mai diverse.

Interesul pentru texte în cadrul cărora se face referire la varii teme și motive literare comune nu se manifestă doar în spațiul românesc, fiecare popor având însă propria variantă pentru diferite texte, chiar dacă esența acestora este aceeași. Astfel, ,,în eposul românilor sunt două motive întâlnite frecvent și la popoarele din sud-estul Europei: *Voichița* sau *Călătoria fratelui mort* și *Jertfa Zidirii* sau *Legenda Meșterului Manole*. Ambele au suscitat interes deosebit nu numai în rândul cercetătorilor români ori greci, bulgari ori sârbi, ci și din alte țări, care au participat și participă cu destulă pasiune la dezbaterile problemelor lor de bază."[1] Se observă că aceste texte se bucură de un interes deosebit, poate deloc întâmplător, în țări cu caracter preponderent balcanic, ca un liant între culturi, idei și mentalități ale popoarelor amintite. Cu toate acestea, într-o importantă lucrare dedicată meșterului Manole, se amintește despre superioritatea variantei care circulă în spațiul românesc. În acest sens, Ion Taloș notează că ,,un cercetător remarcabil al baladelor europene, W. Entwistle, susținea, în 1939, că «cea mai frumoasă dezvoltare o reprezintă varianta românească Meșterul Manole sau construirea Argeșului». El vedea superioritatea versiunii românești în faptul că nici chiar ploaia, nici trăsnetul" nu pot opri pe devotata soție a lui Manole să-și realizeze destinul"[2], încă dintru început fiind remarcabil sacrificiul pe care îl săvârșește soția meșterului și chiar împăcarea cu destinul, la care se conformează fără nici cea mai mică ezitare.

Referitor la multitudinea de variante ale textului la care facem referire, este de notat faptul că aceastea nu au avut de la început același impact asupra culturii european-balcanice, chiar dacă se

[1]Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București , 1966, p.69.
[2]Ion Taloș, *Meșterul Manole. Contribuții la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973, p.7 *apud* Wiliam J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford, 1939, p.309.

poate observa că ele s-au impus într-un timp relativ scurt. Astfel, dacă prima variantă consacrată a fost aceea sârbească, acesteia i-au urmat rapid şi altele, varianta românească nefăcând excepţie, după cum afirmă Ion Taloş în monografia sa dedicată acestui domeniu de interes: ,,După ce tema s-a impus atenţiei oamenilor de cultură europeni prin varianta sârbească, a urmat descoprerirea celorlalte versiuni naţionale: în 1842, cea greacă şi românească (aceasta din urmă într-o variantă în proză), în 1848, cea maghiară (într-un scurt rezumat însoţit de cinci versuri), în 1860, bulgara, în 1863, albaneza (într-o legendă în proză), în 1870, ţigănească, în 1882, macedo- româna. Aşadar, către sfârşitul veacului trecut (al XIX-lea, n.n) erau semnalate toate versiunile naţionale ale balade de care ne ocupăm."[3]

Deşi nucleele epice pe care le dezvoltă această baladă sunt, în mare parte, aceleaşi, se pot observa anumite diferenţe între varianta românească şi alte variante din spaţiul balcanic, aspecte care au, de asemenea, rolul de dovedi deja-menţionata superioritate a textului care circulă în spaţiul românesc. ,,Astfel, varianta românescă este singura care păstrează două episoade importante: rugămintea adresată de către meşter Divinităţii pentru a împiedica sosirea soţiei sale la locul sacrificiului şi zborul de Icar a lui Manole. În majoritatea celorlalte variante jertfa este numai a soţiei, care adesea nu-şi acceptă rolul de victimă cu resemnare, ci dimpotrivă, blestemă, protestează"[4], spre deosebire de textul din spaţiul nostru, când soţia meşterului nu dă nicio clipă dovadă că s-ar împotrivi destinului.

Cu toate aceste multiple variante şi în ciuda faptului că este răspândită într-un vast teritoriu, povestea despre meşterul Manole continuă să stârnească interesul cercetătorilor, care găsesc în ea o sursă continuă de inspiraţie pentru noi sudii şi cercetări, prin descoperirea unor noi direcţii de interpretare. În acest sens, încă din anul 1973, Ion Taloş observa că ,,de aproape un secol şi jumătate, numeroşi oameni de ştiinţă din ţările balcanice, ca şi dinafara lor, se pasionează de cercetarea acestei probleme, publicând material inedit, stabilind paralele, cercetând câte un aspect al ei, sau întocmind lucrări cu caracter monografic."[5]

Textul *Monastirii Argeşului*, la fel ca al altor creaţii populare, este unul pe cât de cunoscut, pe atât de interpretat, întrucât cunoaşte foarte multe variante, doar în spaţiul autohnton fiind cunoscute câteva sute: ,,Capodoperă a literaturii orale, cântecul epic despre jertfa zidirii (atestat în 242 de variante, plus 38 de legende în proză) originează de la un ansamblu de credinţe foarte vechi"[6], conform cărora ,, pentru ca o construcţie să dureze, este necesar ca un «suflet» , o fiinţă vie, să fie îngropată la temelia construcţiei respective"[7], existând chiar şi dovezi concrete care atestă acest fapt: ,,Dovezi arheologice atestă practicarea, într-un trecut îndepărtat, a unor sacrificii umane, însă treptat, graţie evoluţiei în planul mentalităţii, aceste sacrificii umane au fost înlocuite de jertfe animale sau de îngroparea ,,umbrei" unui om."[8] Cu toată acestă schimbare de mentalitate pe care poporul a dezvoltat-o de-a lungul trecerii timpului, urme ale unei gândiri ancorate în practici magice, superstiţii şi credinţe populare încă se mai păstrează, întrucât, deşi s-a renunţat la oferirea unei jertfe de sânge care să asigure durabilitatea unui edificiu, ,,această eufemizare a sacrificiului iniţial prin măsurarea şi îngroparea umbrei la temelii există şi în zilele noastre în mediul folcloric românesc. Eufemizarea nu realizează o substituţie totală (ca în cazul sacrificării unui animal, conform principiului ,,ţapul ispăşitor") deoarece se crede că acela căruia i s-a zidit umbra va muri în scurt timp."[9] Este de observat faptul că acest tip de practici nu individualizează spaţiul românesc, ele fiind regăsite pretutindeni şi având vechimi considerabile: ,,Pretutindeni în lume, omul a practicat, din cele mai vechi timpuri, o variată gamă de obiceiuri când şi-a construit casa, acareturile

[3]*Ibidem*, p.21.
[4]Gheorghe Crăciun (coord.), *Istoria didactică a literaturii române*, Editura Aula, Braşov, 1997, p.40.
[5]Ion Taloş, *op. cit.*, p.17.
[6]Nicolae Bot, *Monastirea Argeşului*, în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti A-M*, coord. Ion Pop, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2007, p. 605.
[7]Gheorghe Crăciun (coord.), op. cit, p.40.
[8]*Ibidem.*
[9]*Ibidem.*

gospodăreşti sau clădirile publice. (…) ele se situează în cadrul riturilor de trecere, alături de cele de la naştere, nuntă sau înmormântare."[10]

Cu toate că există numeroase variante ale unor texte în care se face referire la sacrificiul pentr creaţie şi în care meşterul pe nume Manole joacă un rol principal, meritul de a fi făcut cunoscut cititorilor acest text, în spaţiul românesc, îi revine lui Vasile Alecsandri, care în ipostaza sa de culegăror de folclor a publicat textul în cea de-a doua jumătate a secolului al IX-lea. Astfel, aflăm că *Monastirea Argeşului* este o ,,baladă populară, publicată pentru prima dată în colecţia lui Vasile Alecsandri, *Poezii poporale. Balade (Cântece bătrâneşti),* II, Iaşi, 1853"[11], ulterior fiind preluată şi devoltată de numeroşi alţi autori, fiecare transpunându-şi asupra nucleului oferit de Alecsandri o viziune proprie referitoare la zidirea mănăstirii şi destinul care-i urmăreşte pe meşter, respectiv pe soţia sa.

Varianta Alecsandri a versiunii româneşti a poveştii despre meşterul Manole este intitulată *Monastirea Argeşului* şi face referire la sacrificiul pe care acesta trebuie să-l îndeplinească pentru ca măreaţa mănăstire să nu se mai dărâme în timpul nopţii: zidirea fiinţei iubite, urmată de jertfa prin propria sa viaţă, când construcţia este deja ridicată. Deşi comună, ca esenţă, multor popoare, această baladă, în versiunea ei românească, nu ar fi putut avea aceleaşi semnificaţii şi la alte popoare, întrucât fiecare acţiune a personajelor din text capătă valenţe autohtone, amintind de profundele meditaţii ale românilor cu privire la destinul creatorului, înfăţişat aici de meşterul Manole. De altfel, referindu-se la acest text şi la motivul zidirii pe care îl dezvoltă, D. Caracostea era de părere că ,,din tot folclorul lumii, la noi şi-a împlinit deplin motivul acesta destinul estetic. Inidividualizând balada românească, ies la iveală anumite trăsături care ne transpun într-o altă atmosferă, totul fiind subordonat destinului de meşter, în sens de creator, întrucât acesta poate fi văzut şi realizat în sfera poporană."[12]

Incipitul baladei ni-l pune în faţă faţă pe Negru- vodă, care, pe malul râului Argeş se preumblă cu un scop precis, însoţit de ,,Nouă meşteri mari,/ Calfe şi zidari/"[13], în fruntea cărora stă Manoli, ,,care-i şi întrece." Numărul meşterilor nu este ales întâmplător, căci cifra nouă simbolizează ,,o multiplicare a lui 3 (3 x 3= 9); e triada triadelor la pitagoreci. Are o valoare rituală în miturile şi misterele din Eleusis"[14], iar meşterul Manoli vine să completeze rândul acestora, care doar cu el în frunte constituie un tot unitar, zecele fiind ,,număr simbolic al totalităţii."[15] Aşadar, pe lângă aspecte de ordin practic, fiind cunoscut că pentru zidirea unui edificiu măreţ este nevoie de o forţă substanţială de muncă, se remarcă şi încărcătura simbolică a unor aspecte din baladă, ele nefiind însă valabile doar pentru această parte de început a textului, care se continuă cu motivul călătoriei întreprinse de Negru- vodă şi grupul său de muncitori: ,,Să aleagă-n vale/ Loc de monastire/ Şi de pomenire", aşadar locul construcţiei unui edificiu care să dăinuie în timp în memoria urmaşilor, dar şi lăcaş de închinare pentru o populaţie greu încercată de-a lungul timpului. Despre această alegere pe care o face cineva atunci când vrea să construiască un edificiu se spune că ,,se face cu o deosebită grijă. (…) Locurile nu se aleg la întâmplare, nici după motive profane, frumuseţe, sanitare, strategie etc."[16] Cu toate acestea, Negru- vodă îşi doreşte drept loc de construcţie a mănăstirii un teritoriu pe care se află ,,Un zid părăsit/ Şi neisprăvit", ceea ce ne duce cu gândul la o anticipare a evenimentelor care vor urma pe parcursul desfăşurării firului epic şi chiar la o oarecare ciclicitate, astfel încât putem fi îndreptăţiţi să ne gândim că în acel loc mai

---

[10]Ion Taloş, *op. cit*, p.71.
[11]Nicolae Bot, *loc. cit*., p.605
[12]***D.Caracostea, în *Meşterul Manole*- Studiu, antologie şi note de Maria Modoreanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 166.
[13]Citatele din baladă au fost preluate din lucrarea *Balade populare româneşti*, Ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Iordan Datcu, Editura Albatros, Bucureşti, 1997, pp.165-174, textul de faţă al baladei fiind reprodus după o ediţie de *Vasile Alecsandri, Poesii populare ale românilor*, adunate şi întocmite de…, Bucureşti, Tipografia Lucrătorilor asociaţi, 1866, p.186-192.
[14]Ivan Esveev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, p. 127.
[15]*Ibidem*, p.212.
[16]Mircea Eliade, Meşterul Manole: antologie; selecţie de texte şi note de Magda şi Petru Ursache; pref.de Petru Urasche, Editura Eikon, Cluj- Napoca, 2008, pp.177- 178.

fuseseră încercări de edificare a unor construcţii, care fie nu au reuşit, fie au fost măcinate de trecerea timpului, doar un zid mai rămânând acum vizibil.

Referitor la acest aspect, Mircea Eliade se întreabă dacă nu cumva ,,voia el cu tot dinadinsul să continue încercarea unui predecesor, despre care balada nu ne spune nimic? I se păreau sorţii de izbândă mai siguri dacă relua o acţiune întrerupt, dacă încerca să integreze opera lui unei anumite tradiţii?"[17] Întrebările lui Eliade sunt pertinente, însă un indiciu într-o încercare de a răspunde la ele găsim chiar în versurile baladei, unde se remarcă faptul că Negru- vodă ştia încă de la început că locul zidului cu pricina va fi cel ales pentru clădirea noi mănăstiri: ,,Nu cumv-ai văzut,/Pe unde-ai trecut,/ Un zid părăsit/ Şi neisprăvit?" Aşadar, putem deduce că cel interesat în mod direct de noua construcţie nu dorea un loc întâmplător, ci unul anume stabilit, după criterii ştiute numai de către el.

Locul acesta ,,damnat are caracteristicile haosului primordial înainte de a fi transformat în cosmos. El este un ,,loc al nimănui", în egală măsură stăpânit de forţe malefice şi benefice"[18] Astfel, zidul este plasat ,,La loc de grindiş,/ La verde-aluniş", deci într-un decor care îl face vizibil din orice punct, înconjurat de verdeaţă, deci de viaţă, care se îngemănează cu aspecte care ţin de credinţele populare: ,,Cânii, cum îl văd, la el se răpăd/ Şi latră-a pustiu/ Şi urlă-a morţiu", aşadar poate fi aducător de ghinion, unul care poate înlăturat doar printr-o eventuală consactare a mănăstirii, o sfinţire pentru slujire în ea, ceea ce ar aduce şi o purificare a locului în care se află: ,,Consacrarea prin anumite ritualuri are tocmai menirea de a aduce echilibru între forţele universale aflate în conflict."[19]

Simbolistica viitorului lăcaş de închinare este evidenţiată încă de la începutul poruncii lui Negru- vodă către meşteri, el transmiţându-le să-i construiască ,,Monastire naltă/ Cum n-a mai fost altă", aşadar una care se va impune prin măreţia ei şi, poate, nu doar prin atât. Răsplata meşterilor este una pe măsura edificiului pe care ei îl vor clădi, ei acţionând, totodată, probabil, şi dintr-o teamă pe care o manifestă faţă de domnitor, care îi şi ameninţă cu privire la ce are să li se întâmple dacă nu se vor supune: ,,Că v-oi da averi, / V-oi face boieri,/ Iar de nu, apoi,/ V-oi zidi pe voi, /V-oi zidi de vii/ Chiar din temelii!" Astfel, se ,sugerează sublimarea simbolică a celor zece meşteri. Ideea sacrificiului uman, a jertfei pentru zidire, sugerează practici anterioare creştinismului. Forţele răului continuă să activeze în acel loc: « Dar orice lucra,/ Noaptea se surpa »[20], în ciuda destinaţiei pe care o avea clădirea a cărei construcţie începuse, însă nu evolua, chiar dacă timpul nu stătea în loc, iar ameninţarea lui Negru- vodă era pe cale de a se concretiza: ,,Domnul se mira/ Ş-apoi îi mustra./ Ş-apoi se-ncrunta/ Şi- i ameninţa/ Să-i puie de vii/ Chiar în temelii!"

Salvarea meşteriilor vine prin nimeni altcineva decât prin Manoli, care nu întâmplător se distingea încă de la început de restul lucrătorilor. Acesta are un vis al cărui mesaj se vrea a fi salvator pentru ei ca meşteri, un vis care, la fel ca alte elemente din cadrul baladei, anticipează evenimentele ce se vor desfăşura: ,,O şoaptă de sus/ Aievea mi-a spus/ Că orice-am lucra, Noaptea s-a surpa/ Pân-om hotărî/ În zid de-a zidi/ Cea întâi soţioară,/ Cea întâi sorioară/ Care s-a ivi/ Mâni în zori de zi,/ Aducând bucate/ La soţ ori la frate." Se remarcă aici prezenţa unei forţe supranaturale, care-i spune meşterului ce anume are de făcut. Încă din acest moment se remarcă o conformare a lui Manoli în faţa destinului, căci acesta le împărtăşeşte visul şi confraţilor săi, de a căror tăcere depinde edificarea mănăstirii: ,,Cu toţii să giurăm/ Şi să ne legăm/ Taina s-o păstrăm." Aici nu este vorba doar despre un simplu jurământ frăţesc pe care îl fac meşterii, ci se sugerează şi unitatea acestora, manifestată prin puternica dorinţă de a vedea mănăstirea ridicată.

Nu trece mult timp şi, în zori de zi, când încă privitorii nu puteau distinge foarte clar ceea ce se afla la orizont, visul celui dintâi dintre meşteri este pe cale să devină realitate, însă realitatea care avea să se întâmple nu este una la care meşterul s-ar fi gândit, căci cea care venea către locul în care se zidea mănăstirea ,,Şi îi aducea/ Prânz de mâncătură./Vin de băutură" nu era nimeni alta decât soţia sa, Ana. În acest moment al baladei apare femeia, reprezentantă a motivului ,,femeii destinate zidirii, motiv care ilustrează marea înţelepciune a umanităţii că numai glasul iubirii este cel care

[17]*Ibidem.*
[18]Gheorghe Crăciun (coord.), *op. cit,* p.40.
[19]*Ibidem.*
[20]Emil Alexandrescu, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2007, p.73.

susține armonia, echilibrul, înalță omul și-l duce mai departe."[21] Femeia apare aici ca o salvare, o salvare pentru meșteri care în sfârșit vor putea face o jertfă pentru ca zidurile să nu se mai dărâme, însă tocmai aceasta înseamnă pentru meșterul Manoli un sarcificu deosebit, dar totodată confirmă faptul că un sacrificiu real nu se poate realiza decât prin iubire. Cu toate acestea, meșterul nu este de la început dispus să facă acest sacrificiu, și nu pentru că trebuie să îl facă, ci fiindcă este nevoit să renunțe tocmai la ființa atât de iubită. În încercarea de a împiedica destinul să își urmeze cursul, el invocă forțele naturii, care să nu lase pe Ana să se apropie: ,,Dă, Doamne, pe lume/ O ploaie cu spume,/ Să facă pâraie,/ Să curgă șiroaie,/ Apele să crească, / Mândra să-mi oprească/ S-o oprească-n vale, S-o-ntoarcă din cale!" Când apele nu îl ascultă și nu o determină pe femeie să facă cale întoarsă, Manoli invocă un alt element al naturii, vântul, printr-o rugă adresată lui Dumnezeu, dar nici acesta nu este de ajuns, chiar dacă suflă cu o intensitate puternică, să o oprească pe femeie: ,,Domnul se-ndura,/ Ruga-i asculta/ Și sufla un vânt,/ Un vânt pre pământ,/ Paltini că-ndoia,/ Brazi că despoia, Munții răsturna, / Iară pe Ana/ Nici c-o înturna!", căci ea era tot mai departe de locul de jertfă, spre bucuria meșterilor care se înveselau probabil când vedeau că cea sacrificată nu va nici soția, nici sora vreunuia dintre ei. Singurul care ,,turba" este Manea, Manole, care acum însă nu mai încearcă să facă nimic pentru a împiedica natura să își urmeze cursul. De fapt, se pune întrebarea dacă el a încercat vreodată să se împotrivească sorții, dacă ne gândim că el nu face altceva decât să invoce ajutorul lui Dumnezeu, care prin apă și vânt ar fi împiedicat-o pe Ana să ajungă la locul stabilit. Mai mult decât atât, putem reflecta dacă ar fi avut puterea să facă ceva. Cert este că din momentul sosirii Anei la mănăstire el nu mai încearcă să se opună destinului și duce la îndeplinire ,,porunca" din vis pentru a face ca zidurile să nu se mai dărâme.

Din momentul amintit, Manole începe el însuși ritualul zidirii soției sale dragi, însă pentru ca durerea să nu fie atât de mare, totul se realizează într-o manieră ludică, meșterul asigurând-o pe Ana că totul este doar o glumă: ,,-Stăi, mândurța mea,/ Nu te spăria,/ Că vrem să glumim/ Și să te zidim!" În naivitatea sa, femeia dă crezare spuselor soțului ei și îi acceptă jocul cu zâmbetul pe buze: ,,Ana se-ncredea/ Și vesel râdea", chiar dacă el se apucase să ridice zidul. Ceea ce la început părea doar un joc între adulți, se transformă treptat într-un joc al destinului care acum nu mai poate fi schimbat, căci zidul începe să capete proporții iar Ana, să simtă durerea care îi frângea trupul. Strigătele ei către Manoli sunt zadarnice: ,,Meștere Manoli!/ Zidul rău mă strânge,/ Trupușoru-mi frânge!", căci acesta continuă ridicarea zidului, astfel încât trupul Anei este acoperit complet, ,,Încât, vai de ea,/ Nu se mai videa,/ Ci se auzea/" doar un glas din ce în mai stins, care, cu ultimele puteri, anunța sfârșitul: ..Zidul rău mă strânge/ Viața mi se stinge!", iar odată cu ea, dipare între ziduri și copilul încă nenăscut pe care îl purta în pântece, ceea ce face ca sacrificiul meșterului pentru edificarea mănăstirii să fie unul îndoit. Zidirea Anei pentru întărirea mănăstirii, este un act ,,simbolic, dar arhetipal. Ființa Anei va da naștere, prin sacrificiu, Mănăstirii Argeșului, așa cum ar naște un prunc. Sufletul ei va însufleți zidurile de piatră și le va face să reziste timpului. Ideea este că nimic nu se poate crea fără sacrificiu."[22] Nici copilul nu apare întâmplător în contexul dat, căci copilul este o ființă pură, neprihănită, care adesea vine ca un mijloc de salvare pentru părinți, care se jertfesc pentru el. Aici, chiar el este jertfit, nu într-un mod neapărat voluntar, însă zidirea lui dimpreună cu mama care încă nu l-a născut are valențe simbolice. Astfel, Mircea Eliade consideră că ,,copilul este un simbol ecumenic al începuturilor, al lucrului nou, al vieții totale, al evenimentelor excepționale, al trăiniciei, al eternității. Misiunea de paznic și protector al clădirii, dacă cumva se întâlnește în anumite împrejurări, nu este decât o degradare a unei concepții arhaice: însuflețirea construcției se face sub semnul mitic al ,,copilului" ca să asigure operei nu numai *durata*, ci și *perenitatea*[23].

Cu aceasta, Ana pare să fie dată uitării și firul epic al baladei îl aduce din nou, parcă *ex abrupto*, pe Negru- vodă în peisaj, care ,,vine/ Ca să se-nchine/ La cea monastire/ Falnică zidire, Monastire naltă." Este sugerată aici o trecere a timpului, iar mănăstirea deja s-a clădit, pe placul domnitorului. Se insistă aici asupra evoluției ulterioare a construcției tocmai pentru că elementul cel

[21]Constanța Bărboi, *Dicționar de personaje literare*, Editura Niculescu, București, 2009, p. 227.
[22]Emil Alexandrescu, *op. cit*. p.74.
[23]Mircea Eliade, *op. cit*, p.167.

mai important, sarcificiul, deja s-a produs, iar nimic nu a mai stat în calea clădirii unei mănăstiri care încă de la început se dorea a fi una deosebită. Iată că, acum, ea este unică, ,,Cum n-a mai fost altă". Cu toate aceasta, talentul și iscusința meșterilor pot fi valorificate oricând căci, la interpelarea adresată de către domnitor cu privirea la capacitatea lor de a ridica un locaș mai frumos și mai luminos, meșterii răspund afirmativ, ceea ce nu este tocmai pe placul acestuia care, după ce ,,pe gânduri sta", decide să împiedice ca meșterii să facă o nouă mănăstire care s-o întreacă pe cea construită din porunca sa. Din acest motiv, el hotărăște ca meșterii să fie lăsați pe acoperiș, de unde să nu mă mai poată coborî, iar de aici până la fapte nu mai este mult, căci meșterii, într-o încercare icariană de a se salva, după ce constată că schelele și scările au fost înlăturate, ,,își făcea/ Aripi zburătoare/ De șindrili ușoare./ Apoi le-ntindea/ Și-n văzduh sărea,/ Dar pe loc cădea,/ Și unde pica,/ Trupu-și despica." Mișcarea aceasta în jos pe care ei o întreprind pare a fi similară destinului Anei, meșterii dând de asemenea dovadă de spirit de sacrificiu, care se concretizează în încercarea lor de a se salva. La fel cum Ana crede că tot ceea ce i se întâmplă este numai o glumă, și meșterii, în naivitatea lor, cred că aripile pe care și le-au confecționat îi vor ajuta să zboare. De această dată, măiestria lor nu dă roade, căci ceea ce le este scris nu se poate schimba. Diferența stă însă în faptul că, în vreme ce trupul Anei este destinat putrezirii, în zidurile mănăstirii, trupurile meșterilor sunt redate naturii, printr-o aruncare a lor în văzduh, ceea ce ne sugerează o dimensiune hiperbolizată a construcției ce a necesitat atâta sacrificiu.

Asistând la ,,sinuciderea" de nevoie a tovarășilor săi, Manole este ultimul care recurge la acest gest. Nu întâmplător, în momentul în care el ,,încerca/ De-a se arunca", îi vine în minte galsul Anei, soția pe care a sacrificat-o pentru ca zidurile mănăstirii să nu se mai dărâme, glas ,,nădușit", ,,care mereu gemea/ Și mereu zicea:/ -Manoli, Manoli,/ Meștere Manoli!/ Zidul rău mă strânge,/ Țâțișoara-mi plânge,/ Copilașu-mi frânge, / Viața mi se stinge!" Acesst ultim strigăt al Anei din interiorul zidurilor poate avea o dublă conotație. Pe de o parte, gestul poate fi interpretat ca o mustare de conștiință pe care și-o face meșterul în clipa în care știe că sfârșitul îi este iminent. Este foarte probabil să fie așa, întrucât acest strigăt după ce mănăstirea este ridicată dar, pe de altă parte, putem lua în calcul și posibilitatea ca edificarea lăcașului de cult să se fi produs într-un timp accelerat, deci foarte rapid, iar această ultimă tânguire a Anei să fie interpretată în sens propriu. Cu toate acestea, având în vedere amplitudinea gestului pe care l-a făcut, acela de a-și zidi soția pentru a face ca zidurile să reziste, prima variantă pare mai plauzibilă. În cele din urmă, gestul lui Manole și ,deopotrivă, al celorlalți nouă meșteri, are și o valență simbolică, întrucât, în concepția lui Eliade ,,sufletele celor căzuți «însuflețeau» neamul, așa cum am văzut că, în antichitate, o expediție era « însuflețită », prin jertfe rituale. Concepția aceasta a morții creatoare, cu toate implicațiile ei străvechi, a fost acceptată și transfigurată de creștinism."[24]

În ecourile vocii Anei care cerea îndurare, Manole urrmează același destin pe care l-au avut și ceilalți nouă meșteri, astfel încât, ,,De pe coperiș/ mort bietul cădea!", iar în locul în care acesta cădea, a apărut o fântână, fapt deloc întâmplător având în vedere spațiul autohton în care este plasată acțiunea baladei căci, ,,la români, săparea unei fântâni este un rit de expiere a păcatelor și una dintre cele mai importante binefaceri."[25] Fântâna din baladă nu este săpată de nimeni în memoria lui Manole, a Anei sau, poate, a rodului iubirii dintre ei încă nenăscut, ci este una care se săpa singură, ,,se mai făcea" , ca un simbol al pierderii pe care universul întreg a avut-o. Desigur că limbajul este unul metaforic, însă fântâna este una ,,cu lacrimi udată", căci are apa ușor sărată, ceea ce întărește ideea că întreaga natură plânge după cei ce au dispărut, însă nu îi vrea pedepsiți, căci altfel i-ar fi dat uitării. În acest fel, memoria lor va dăinui.

Dincolo de conținutul baladei și de simbolistica pe care o au elementele acesteia, prin povestea din *Monastirea Argeșului*, care este, pe cât de simplă, pe atât de interpretată și care îl înfățișează pe meșterul Manole, se pune baza unui șir de texte care pornesc tocmai de la acesată imagine a sacrificiului pentru creație, dezvoltată în varianta populară și culeasă de Vasile Alecsandri. Dezvoltată la mai multe popoare, așa cum am arătat la început, această poveste aparent simplă constituie doar una dintre ipostazele în care apare mitul creației, anume aceea incipientă.

[24]*Ibidem*, p.22.
[25]Ivan Esveev, op. cit, p. 68.

Astfel, ,,modelul exemplar al tuturor acestor forme de sacrificiu este, aproape sigur, un mit cosmogonic, adică cel care explică creația prin uciderea unui Uriaș primordial (…); organele lui dau naștere diferitelor regiuni cosmice.(…) În acest orizont mitic trebuie căutată sursa spirituală a riturilor noastre de construcție.”[26] Nu se poate ca în acest moment să nu amintim de vădita asemănare cu *Mioriţa*, și ea răspândită în rândul popoarelor din spațiul balcanic, dar care reprezintă o multitudine de elemente autohtone și, de asemenea, este baza altui mit fundamental al culturii române.

În ciuda răspândirii acestei balade în întreg spațiul balcanic, și nu numai ea este reprezentativă pentru viziunea românească a poporului în fața acceptării destinului, un destin marcat de superstiții și credințe mascate printr-o poveste simplă, dar de o reală valoare estetică. În acest sens, ,,fără îndoială că în dezvoltarea folclorică a temei jertfei zidirii la popoarele balcanice, formel românești clasice, prin orientarea lor artistică, prin modul în care realizează poetic vechea temp, depășind-o, dându-i, în locul fatalei resemnări în fața unei barbare superstiții, un sens umanist adânc de credință în misiunea artistului, în lupta lui eroică pentur realizarea marilor valori culturale, se situează într-o etapă foarte îndepărtată de momentul în care s-a făcut primul salt de la credință la reprezentarea artistică.”[27]

BIBLIOGRAPHY

*** *Balade populare românești*, Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Iordan Datcu, Editura Albatros, București, 1997

*** D.Caracostea, în *Meșterul Manole*- Studiu, antologie și note de Maria Modoreanu, Editura Eminescu, București, 1980

Alexandrescu, Emil, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007

Bărboi, Constanța, *Dicționar de personaje literare*, Editura Niculescu, București, 2009

Bot, Nicolae, *Monastirea Argeșului*, în *Dicționar analitic de opere literare românești A-M*, coord. Ion Pop, Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2007.

Crăciun, Gheorghe (coord.), *Istoria didactică a literaturii române*, Editura Aula, Brașov, 1997, p.40.

Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995

Eliade, Mircea, *Meșterul Manole*: antologie; selecție de texte și note de Magda și Petru Ursache; pref.de Petru Urasche, Editura Eikon, Cluj- Napoca, 2008

Esveev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001

Pop, M; Ruxăndoiu, P., *Folclor literar românesc*, ed. a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978

Taloș, Ion, *Meșterul Manole. Contribuții la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, București, 1973, p.7 *apud* Wiliam J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford, 1939

Vrabie, Gheorghe, *Balada populară română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București , 1966

[26]Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, București, 1995, pp. 193-194.
[27]M.Pop, P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, ed. a II-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, p.348.

THE LITERARY AND ARTISTIC BOHEMIA: THE GENESIS AND THE PROLIFERATION OF A CULTURAL MYTH. THE FIRST OCCURRENCES IN THE ROMANIAN CULTURAL SPACE

Diana Blaga
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: At the same time with its perpetuation in the French society and culture, the literary and artistic bohemia, as a vibrant phenomenon of the nineteenth century, experienced the process of becoming a cultural myth. As a result of its popularity, bohemia has also been transferred towards other cultural spaces, wherefore it served as a model – it was copied and/or adapted. Thus, on Romanian grounds, the first bohemians expose themselves as sympathizers and imitators of the French original ones. The transition of the phenomenon from the French cultural space into the Romanian one is mediated both by men (writers and artists who made direct contact with the Parisian bohemia and who imported attitudes, practices, habits) and texts (their readings as well as their memories committed to paper during or after the process took place). One of the first most complex testimonies of this kind is the one of Dimitrie Karnabatt, Bohema de altădată (The Aforetime Bohemia), wherein the steps of the transition process are disclosed by the portrayals of the first Romanian bohemians such as Ştefan Petică or the actor C.A. Notarra. The image of bohemia was afterwards perpetuated by writers such as Dimitrie Anghel or Al. O. Teodoreanu.

Keywords: literary and artistic bohemia, myth, „mythobiography", cultural import, memoires

Fenomen cu origini în spaţiul geografic şi cultural francez, boema literară şi artistică a cunoscut procesul de transfer spre alte spaţii culturale. Perpetuarea şi dezvoltarea sa pe teritoriul în care emerge a determinat, în mod organic, şi difuziunea culturală a fenomenului. Această din urmă etapă a fost favorizată de caracterul cosmopolit, eterogen al Parisului, capitală a republicii literelor, loc creuzet al boemei, în care aceasta a cunoscut maxima eflorescenţă. Astfel, unei boeme franceze originare, îi urmează, de exemplu, o boemă americană, o boemă spaniolă şi chiar o boemă românească, fiecare cu particularităţi ce ţin de specificul propriu. Factorii care au facilitat această propagare a fenomenului, şi anume mediatorii transferului, au un rol central şi în fixarea unei imagini a boemei proprie spaţiului adoptiv. Difuziunea fenomenului presupune şi o selecţie naturală a elementelor, a fundamentelor care îl constituie la origini. Fiecare cultură destinatară va opera o triere organică a acestora, importând o formă a boemei care să se plieze pe spiritualitatea proprie, adaptând fenomenul la propria stare socio-culturală şi spirituală. Conturarea unei imagini a boemei româneşti aflată în stadiul de emergenţă presupune anterior o prezentare a boemei franceze, cu ambiguităţile şi contradicţiile pe care descrierea fenomenului le-a presupus dintotdeauna şi o prezentare a mecanismelor care au determinat ca fenomenul să fie supus mitizării.

Matricea mitului boemei o găsim în romanul lui Henri Murger, *Scene din viaţa de boem*. Povestirile şi personajele cuprinse în acesta au determinat formarea unei anume imagini a boemilor, care a dus la discuţii şi controverse privind poziţia fenomenului în viaţa culturală, privind rolul şi importanţa lor. Primii boemi s-au desprins din rândul romanticilor, de unde punctele de întâlnire dintre imaginea geniului – un alt mit al secolului al XIX-lea – şi cea a artistului boem ca ocupaţii vocaţionale. Poveştile lui Murger au oferit şablonul după care va fi judecat ulterior caracterul boem al unui artist. Rebelul, artistul marginal, care se opune ordinii oficiale, instituţionale, totodată refuzat de aceasta, pentru care libertatea este una dintre valorile supreme, alături de autenticitate, aflat mereu în impas financiar, frecventator asiduu al cafenelelor, cu o apetenţă ridicată pentru sociabilitate – aceştia ar fi câţiva dintre invarianţii (Seigel în Brissette 2010) care definesc boema, elemente ale unui stil de viaţă care îi deosebeşte pe aceşti artişti de oamenii integraţi social

(*ibidem*). Un stil de viaţă în care arta se confundă cu existenţa cotidiană şi care poate deveni principala operă a artistului altfel neîmplinit. Caracterul artistic al vieţii determină perceperea unei excepţionalităţi a boemului, excepţionalitate care dă greutate mitului şi celui care se face reprezentant al său sau, dimpotrivă, este percepută drept inadaptare la norme, incapacitate de adaptare, făcând din artistul boem un paria al societăţii. Excepţionalitatea, „starea de excepţie" (Agamben, 2008: 37) arată că boemii se află în afara centrului, în afara câmpului literar, însă, cu toate acestea, aparţinându-i; se află la marginea sa şi într-o perpetuă încercare de a pătrunde spre centru, oferind o imagine alternativă asupra câmpului literar.

Nathalie Heinich (în Brissette 2010) propune o lectură a fenomenului boemei din trei perspective care, luate în ansamblu, oferă cadrul general al elementelor care au determinat formarea mitului corespunzător: una a realului, una a imaginarului şi una simbolică. Prima dintre acestea prevede constatarea făcută de istoricii literari şi de sociologi asupra câmpului literar care, prin forţa de atracţie exercitată de Paris, devine supraaglomerat, astfel încât mulţi potenţiali artişti vor fi ignoraţi de instituţiile oficiale, de unde numeroasele grupări alternative care vor lua fiinţă, majoritatea în spaţii ale sociabilităţii precum cafeneaua şi majoritatea exercitându-şi scrisul majoritar în presă. La nivelul realului se remarcă şi vârsta boemului care este, prin excelenţă, tinereţea, vârstă a revoltei şi a nevoii de a se face remarcat. Dimensiunea imaginarului este cea care oferă cele mai pertinente fire conductoare spre un mit al boemei, întrucât porneşte de la acţiunile de fixare în scris a fenomenului: consemnări ficţionale, memorii ficţionalizate, legende, anecdote, biografii etc. Aflată în relaţie de determinare reciprocă cu dimensiunea realului, cea imaginară furnizează o perspectivă colectivă asupra boemei, reprezentări ale acesteia împărtăşite de colectivitate, rezultate din ansamblul acestei „istorii literare anecdotice", cum subliniază Jean-Didier Wagneur, unul dintre cercetătorii cei mai avizaţi ai boemei franceze. În lipsa acestei colecţii de istorii cu şi despre boemi, în lipsa acestei „mise en texte" (Wagneur în Brissette 2010), boema şi cetăţenii săi sunt lipsiţi de unitate semantică. Astfel, boema devine, conform sociologului francez Nathalie Heinich, un mit fondator de statut, constructor de vocaţii şi chiar creator de realităţi, întrucât stilul de viaţă al boemilor lui Murger va deveni un punct vital de raportare pentru viitori potenţiali boemi. Cea de-a treia dimensiune, cea simbolică, determină semnificaţiile mai mult sau mai puţin conştiente pe care interpreţii le-au oferit fenomenului de-a lungul timpului.

Din totalitatea consemnărilor şi interpretărilor oferite boemei, fie ele de natură reală, imaginară sau simbolică, se conturează ceea ce acelaşi Jean-Didier Wagneur numeşte „mitobiografie". Ridicarea la rangul de mit a scriitorului boem şi a fenomenului în care acesta se înscrie le oferă legitimitate, devenind modele în istoria literară, pasibile a fi copiate, adoptate şi adaptate de generaţii care le urmează în acelaşi spaţiu cultural, precum şi în alte coordonate spaţiale. Jerrold Seigel şi Elizabeth Wilson prezintă, în studiile pe care le dedică boemei literare şi artistice, cazuri – individuale şi de grup – care au încarnat mitul boemei sau care l-au confirmat – deci, mitobiografii –, conturând prin portretele narate de ei fenomenul şi imaginea unei epoci şi a unei părţi a societăţii în care fenomenul boemei s-a dezvoltat. Analizele minuţioase ale celor doi relevă, la rândul lor, prin sursele la care apelează, plasarea discursului despre boema literară la graniţa dintre document şi imaginaţie, dintre referenţial şi ficţional. Pentru Seigel, Murger, Baudelaire, Verlaine, Privat d'Anglemont, Émile Goudeau, Julles Vallès ş.a. încarnează tot atâtea cazuri care, în momente diferite, pentru grupări diferite, oferă o imagine a fenomenului, la fel cum pentru E. Wilson o fac Byron, acelaşi Murger sau Rimbaud.

Fără îndoială, contactul direct cu Parisul, capitala republicii mondiale a literelor, reprezintă unul dintre factorii determinanţi în răspândirea stilului boem de viaţă în alte spaţii literare, inclusiv în cel românesc. Parisul este, prin excelenţă, perceput drept „capitală intelectuală, arbitru al bunului-gust şi locul de naştere al democraţiei politice [...], oraş idealizat unde poate fi proclamată libertatea artistică." (Casanova 2016: 34). Acest fapt îl face să fie un punct de atracţie pentru artişti, pentru cei care doresc să se afirme, fie că rămân aici sau urmăresc să se întoarcă în ţara natală, unde se vor remarca prin intenţiile de modernizare a câmpului literar, prin inovaţii şi prin importul de forme cultural-literare. Cât priveşte viaţa boemă, determinantă este adoptarea de atitudini, de mentalităţi şi de practici, căpătate prin contactul cu mediul parizian. Dintre figurile care încarnează

boema artistică emergentă în peisajul românesc, bucureștean, la sfârșitul secolului al XIX-lea, concludente sunt două cazuri. Actorul C.A. Nottara și caricaturistul Constantin Jiquidi, a căror „parizianizare”[1] este evidentă odată plasați într-o societate aflată încă în proces de modernizare, sunt surprinși în memoriile lui D. Karnabatt privind începuturile vieții boeme la noi drept mediatori ai unui stil de viață cunoscut celor mai mulți scriitori și artiști români de la acea dată exclusiv din presa, la rândul ei, pariziană. De altfel, structura noilor publicații, rubricile ziarelor noi, „decadente” urmează modelul centrului la nivel universal. Cel care rememorează în anii '40 despre „bohema de altădată”, mărturisește că C.A. Notarra, una dintre primele figuri boeme care populează Bucureștiul, „venea din Paris, parisianizat ca înfățișare, ca exhibiție vestimentară – bohem din Montmartre, purtând un joben caracteristic, lavalieră neagră, redingotă neagră – parisianizat în vorbă.” (Karnabatt 1944: 24). Actorul apare drept o figură metonomică a întregii boeme pariziene, incorporând esența fenomenului, astfel încât simpla sa prezență reușește să boemizeze atmosfera bucureșteană:

> Era o arătare din Montmartre – din Montmartre: de poezie, sentimentalism și fantezie ale acelei epoci a cărei faimă și ale cărei ecouri ajunseseră până în București, Montmartre cu vestita cafenea de artă «Le Chat Noir» unde trona cântărețul Aristide Bruant, a cărui imagine sugestivă de prototip al acelui cartier, fixată cu atât pitoresc de Toulouse-Lautrec, ajunsese și în București, Montmartre, ale cărui idile erau legănate de sentimentalele romanțe ale lui Paul Delmet, dintre care una «Vous êtes si jolie...» se cânta și pe la noi, Montmartre, în care romanța «Stances a Manon» de Maurice Bouquet [...] făcea furori. (*ibidem*: 191).

Din „acel cartier al poeziei și al farmecului parizian” venea figura insolită a lui C.A. Nottara, care

> [...] aducea în mijlocul nostru viziunea și parfumul turburător al cartierului Montmartre din acea vreme, cu poetica, legendara lui bohemă de poeți, pictori, muzicanți, midinete, dansatoare, din care unii și unele luaseră proporțiile și caracterul unor celebrități europene, a căror faimă ajunsese până la noi. (*ibidem*: 192).

Boema ieșise din epoca lui Murger, în care adepții ei trăiesc de azi pe mâine, în anonimat și mizerie.Acest elogiu al cartierului boemei, pe care simpla prezență a lui Nottara îl provoacă, continuă, sugerând aceeași dorință arzândă de a-l locui, de a-l trăi, de a-l reproduce măcar în Bucureștiul de final de secol XIX.

În același registru îl vede și pe Jiquidi:

> Un domn, îmbrăcat sobru – veston negru, pantaloni negri - și totuși, cu o eleganță ostentativă în simplicitate, prin noutatea-i. Figura încadrată cu plete castanii, era accentuată prin linia aquilină a nasului. Paloarea mată a figurii se afirma pe tonalitatea neagră a vestmântului. Purta un joben cu bordurile mari, plete și lavalieră de mătase neagră. Era o vedenie de artă desprinsă din feeria desenurilor lui Steinlein, Guerot și Villette, evocând bohema de lux din Montmartre, așa cum le văzusem din ziarele și revistele pariziene din acea vreme. (*ibidem*: 154).

Jiquidi, precum congenerii săi, printre care însuși Karnabatt, văzuse în Paris posibilitatea afirmării, locul tuturor posibilităților, centrul lumii literar-artistice. Tocmai această viziune care face din orașul francez capitală a republicii literelor determină stratificarea în rândul potențialilor scriitori și artiști, al căror număr crește constant, afirmarea fiind îngreunată și favorizând viața boemă.

> Jiquide adoptase această originală, fantezistă exhibiție a făpturii lui din Parisul în care își încercase norocul de artist. Pentru a izbuti, însă, în Parisul care atrage ca un irezistibil magnet, cu fascinația lui de glorie, himerele și ambițiile întregii planete de poezie și artă, se cere nu numai talent și putere de luptă și muncă, ci și răbdare, darul așteptării unei problematice consacrări. (*ibidem*: 155).

[1] Jurnalistul american Nathaniel Parker Willis vorbește, cu privire la New Yorkul anilor 1830-1840, despre „iminenta parisificare” („imminent Parisification”) a orașului, având în vedere aceeași idee a importului de atitudini și practici dinspre Paris, „the golden centre”, loc unde plăcerea este un scop central (apud Joanna Levin, *Bohemia in America, 1858-1920,* Stanford University Press, California,2010, p. 78).

Adoptarea de practici pariziene şi transplantarea lor într-un alt spaţiu decât cel originar nu este întotdeauna un proces cu succes garantat. Spaţiul adoptiv se poate dovedi nepotrivit pentru varietatea a ceea ce oferă Parisul boemilor săi. În aceste condiţii adaptarea fenomenului se impune cu iminenţă. Parizianizarea lui C.A. Nottara întâlneşte limitele peisajului spiritual şi fizic pe care capitala îl reprezenta la acea vreme:

> El nu spunea niciodată, chiar când vorbea românește, să ne plimbăm pe Calea Victoriei, ci să «flanăm». Fusese un «flâneur» neobosit, virtuos pe cheiurile Senei și pe marele bulevarde ale Parisului. Își păstrase obiceiul – de care mă molipsise și pe mine – și în București, deși aci nu avea spațiul, perspectivele, varietatea, pitorescul delicat și mai cu seamă acea dispoziție de spirit specifică mulțimilor parisiene. (*ibidem*: 24).

Karnabatt îşi publică amintirile în 1944, dar cu atât mai mult privirea retrospectivă reuşeşte să surprindă efervescenţa şi insolitul unor tineri precum Constantin Nottara şi Constantin Jiquidi. El însuşi un locuitor frecvent al vieţii de cafenea, boeme, portretele pe care le construieşte, anecdotele extrase din această existenţă, fragmentele de viaţă cotidiană prezentate oferă sens acestei societăţi care prinde acum contur în spaţiul românesc – o „societate în societate", cum numeşte Pierre Bourdieu boema literară –, contribuie la perpetuarea mitului boemei pariziene şi în afara acestui spaţiu originar. Această „mise en texte" memorialistică a lui Karnabatt se conjugă cu alte scrieri de tipul său (memoriile lui Victor Eftimiu, ale lui N. Carandino etc.), precum şi cu documente epistolare rămase din epocă, cu articole de presă, cu scrieri care ficţionalizează fenomenul şi epoca sa (un exemplu elocvent este romanul lui Pantazi Ghica, *Un boem român*). Din toate acestea se desprind o serie de „destine-feuilleton" (Wagneur în Brissette 2010), al căror ansamblu compune mitobiografia necesară pentru legitimarea fenomenului.

Cercetările asupra boemei literare şi artistice din afara spaţiului francez au constatat schimbarea sensului cuvântului odată cu transferul cultural al fenomenului. Are loc ceea ce André Belleau numeşte un conflict de coduri (apud Birou în Brissette 2010), ceea ce prevede utilizarea unui cuvânt care aparţine unui anume cod cultural într-un context străin de acesta. Cuvântul va continua să aibă sens, însă aproximativ legat de originile sale, va fi mai mult evocator, în cazul de faţă al unui stil de viaţă. Urmărind cum este perceput termenul „boem" în *Istoria*... lui Călinescu, publicată cu trei ani înainte de amintirile lui Karnabatt, câteva observaţii legate de acest conflict de coduri ies în evidenţă. La o trecere în revistă a numelor cărora istoricul literar îl asociază, devine clar că nu foloseşte cuvântul întotdeauna cu acelaşi sens. Portretul pe care i-l face lui C.A. Rosetti convinge că publicistul avea ceva din spiritul boemei franceze:

> Înhăitat cu tineri de soiul lui, cu mari plete ca ale lui Gautier, el făcea boemă scandaloasă sub ochii nedeprinși cu romantismul al boierilor. Ar fi mers odată cu sania, vara. Încălecat de-andaratelea pe o saca, străbătea Podul Mogoșoaiei, escortat de ștrengari cari strigau: «Ura! Vivat musiu Berlicoco!» Vodă ar fi pus să-l tundă și l-a trimis polițai la Pitești, unde-l și aflăm în 1842. [...] În 1845 e la Paris pentru studii, [...], e admis în loja masonică l'Athénée des Étrangers, [...], se îmbibă de liberalism în nota mistică, mesianică, a lui Mazzini. Acum la plete se adaugă o barbă mussetiană și trupul se înfășură într-o mantie mefistofelică de carbonaro, cu o poală aruncată pe umărul drept. (Călinescu 1982: 166-167)

Imaginile care completează portretul scris confirmă nonconformismul lui Rosetti. Însă când citim despre „boema confortabilă, de om bogat" a lui Alecsandri sau despre boema lui C. Negri, care „visa tihna" departe de viaţa politică, se ridică întrebarea cu privire la accepţia pe care criticul o oferă termenului. Boema acestora, la care îl adăugăm şi pe Al. Davila, „un boem inocent, trăit în alintare" (*ibidem*: 654), este mai degrabă o atitudine bonomă, a unor boieri care îşi permit traiul într-un *dolce far niente* studiat. Viaţa de boemă atribuită lui Ion Ghica se arată ceva mai aventuroasă decât a congenerilor săi, însă pare descrierea unei rebeliuni adolescentine mai mult decât adoptarea vieţii nocturne, de cafenea a boemei franceze:

> Gălăgios, vesel, făcea boemă. Pornea în oraș cu câte un tovarăș, noaptea, lua înghețată la Tortoni pe Boulevard des Italiens, și, după lungi peregrinațiuni, se întorcea la ziuă acasă. Revenit în țară cu un nume «très à la mode», se pune în conflict cu familia care cerea să se «împingă», în vreme ce el, bonjurist, voia să se facă dascăl la Sf. Sava. (*ibidem*: 382).

Nu acelaşi lucru se poate spune despre fratele său, Pantazi Ghica, de care Ion Ghica se arată chiar nemulţumit, având în vedere stilul de viaţă căruia i se dedă la Paris. Numit de Macedonski „regele boemei române", Pantazi Ghica dă primul roman inspirat de acest stl de viaţă din literatura română, autobiografia romanţată *Un boem român* (1860). Acestui prim adevărat boem pe care Călinescu îl remarcă, îi urmează alte boeme mai aproapiate în spirit de cea originară. Şt. O. Iosif era „un reprezentant original al boemei de cafenea" (*ibidem*: 605). Pe Minulescu nu îl numeşte boem, dar era „un Villon al cafenelii, vibrant, plin de imaginaţie şi de simţ artistic" (*ibidem*: 695). Din aceeaşi epocă, D. Anghel este cel care se apropie cel mai mult de figura boemului parizian nu doar prin comportament, ci şi prin destin:

> Fraţii săi îl înscriu la o şcoală de economie politică, însă după întâia lecţie, îngrozit, Anghel refuză să mai dea pe acolo. El e Poet, cu majusculă, cum scrie singur, şi iubeşte boema subţire, frecventând cafenelele literare ale Parisului, Closerie de Lilas, Café Vachette. Prima călătorie la Paris o făcuse în 1894, a doua în 1900 când mergea şi Iosif. (*ibidem*: 691).

Se observă şi în reflecţiile lui Călinescu modul în care contactul cu Parisul devine un factor determinant, de prim plan în calificarea unui scriitor drept boem. Cât priveşte înaintarea spre jumătatea secolului al XX-lea, Dimitrie Stelaru este „boem adevărat, ducând o viaţă imposibilă" (*ibidem*: 945). Călinescu însuşi nu rezonează cu un astfel de stil de viaţă, se remarcă chiar o uşoară ironie în rândurile sale, de multe ori, cum ne-a obişnuit, anecdotice, despre unii boemi. La fel de evidentă este ambiguitatea termenului, atribuit uneori parcă la întâmplare.

Citatele extrase anterior din memoriile lui Karnabatt relevă şi strânsa relaţie existentă între viaţa boemă şi practicarea jurnalismului. Explicaţia stă în deschiderile pe care presa le oferă tinerilor potenţiali scriitori dedaţi boemei, scrisul la ziar reprezentând o şansă de a se remarca, oferindu-le un spaţiu de exprimare. Murger însuşi şi-a publicat *Scenele din viaţa de boem* în foileton, astfel aflându-şi consacrarea atât de mult dorită. Practicarea jurnalismului îi asigură boemului existenţa de zi cu zi. Boemul este, conform analizelor aceluiaşi Jean-Didier Wagneur, scriitorul-jurnalist prin excelenţă. Nu doar că presa îi asigură un venit pe care viaţa de scriitor nu i-l poate altfel procura, dar statutul său, asemeni celui al jurnalistului, nu este clar definit în epocă. Nu marile ziare socio-politice ale vremii sunt cele care oferă acestor marginali posibilitatea şi libertatea de a se exprima, ci este vorba de ceea ce Alain Vaillant şi Yoan Vérilhac analizează drept „la petite presse". Sunt ziare cu tiraj limitat, care se ocupă de probleme ce ţin de sfera secundarului, având în general caracter literar, artistic şi non-politic. Un astfel de ziar era, în spaţiul francez, „Le Chat Noir", apărut sub auspiciile cafenelei după care a şi fost numit. La noi, Karnabatt îşi aminteşte de „Presa", înfiinţat de Eugen Vaian, „un ziar zilnic, în genul ziarelor pariziene de pe acele vremuri, publicând cronici literare, schiţe şi nuvele, chiar poezii în fiecare număr." (Karnabatt 1944: 89-90). Încă de la debut, tânărul scriitor va iniţia „sub sugestia ziarelor pariziene" o rubrică de anchete şi interviuri cu personalităţi ale vremii, „ceea ce constituia oarecum o noutate în ziarele de pe acele vremuri" (*ibidem*: 211). Caracterul colaborativ al jurnalismului determină ca presa să poată fi privită, asemeni boemei, ca un mediu al sociabilităţii. Scriitura jurnalistică este rezultat al unei continue interacţiuni în cadrul comunităţii de scriitori-jurnalişti. Cei doi cercetători francezi subliniază cum, privite din această perspectivă, presa şi boema se fac posibile reciproc. Vorbind despre începuturile sale, memorialistul român surprinde această interdependenţă între cele două medii: „Debutând în presă, potrivit împrejurărilor şi moravurilor din acea vreme, am debutat automat în bohema bucureşteană, în lumea noctambulă a Capitalei." (*ibidem*: 90). Cele două fac posibilă difuzarea discursului în spaţiul public şi surprind legătura existentă între comunicarea socială şi cea literară sau mediatică, trecerea de la una la cealaltă.

Unul dintre elementele care au favorizat transformarea vieţii boeme într-una de legendă presupune suprapunerea care se realizează între viaţa cotidiană a boemilor şi viaţa de artist, ba chiar între viaţă şi operă. Cercetătorii vorbesc de „co-ficţionare" (Pavel 2018), presupunând tocmai confuzia dintre viaţă şi operă, în condiţiile în care are loc un transfer între *moduri de existenţă* diferite – cercetătorul clujean utilizează sintagma în sensul pe care Bruno Latour i-l conferă (*ibidem*). Astfel, viaţa boemului ajunge să fie ficţionalizată, se transformă în legendă, devine parte a

operei sau chiar se transformă în artă, așa cum elemente ale operei pot pătrunde în viață. Este vorba nu doar de a trăi pentru artă, ci de a adopta cu dedicare o ținută, o conduită, a avea „sentimentul estetic al vieții" (Marino 1967: 715), în cuvintele lui Adrian Marino cu privire la Macedonski, unul dintre primii scriitori români cu manifestări specifice boemei. Boema poetului poate fi explicată și prin poziția sa pe scena literară, cu alte cuvinte, prin raportarea sa la societatea junimistă ca centru de forță al literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Macedonski este unul dintre primii autori semnificativi care se plasează în contra acestui centru și propune o nouă poetică coerentă. Situarea sa la marginea câmpului literar atestă „starea de excepție" a artistului boem, plasarea sa marginală față de centrul oficial, *în contra direcției* centrale (junimiste) în literatură. Macedonski și „Literatorul" său reprezintă un spațiu de lansare pentru tinerii care vor să se facă remarcați în literatură. D. Karnabatt subliniază că în jurul său „roiau debutanții și tinerii poeți" (Karnabatt 1944: 89), fiind lipsit de pedanteria pe care cei de la centru o manifestau față de marginali și față de eforturile lor de a atinge succesul: „cei în vârstă, consacrați ca maeștri – afară de Macedonski, care era un ostracizat – ne tratau cu impasibilitatea zeilor față de cultul simplilor muritori" (*ibidem*: 25).

Macedonski face parte din „elita spirituală" (Marino 1967: 721), întrupează un stil, o „manieră de a exista" (Macé 2016: 23), avându-se în vedere procesualitatea trăirii, viața ca fenomenalitate. Sociocriticul francez, pe urmele lui Barthes, subliniază că stilul nu trebuie perceput exclusiv ca rezultat al trăirii, ci el vizează însăși trăirea, este despre *cum* se trăiește (*ibidem*: 21). Boemii încarnează această procesualitate a trăirii. D. Karnabatt o remarcă în persoana lui Ștefan Petică, „prieten nedespărțit de zi și noapte în anii de bohemă, poezie și sărăcie ai debutului" (Karnabatt 1944: 111). Estetismul unei vieți private de resurse materiale, viața de cafenea, boala, moartea timpurie au făcut din Petică o figură predispusă mitizării: „A fost un tânăr și frumos Don Quichotte al poeziei, zvârlit în prăpastie de vârtejul morilor de vânt ale visului și versului, de care se agățase cu fantastice gesturi de inspirat." (*ibidem*). Descrierea continuă, suprapunerea, confuzia chiar a planului trăirii cu cel al poeziei fiind esențială: „Ștefan Petică nu a fost poet numai în versurile lui, ci în întreaga lui făptură, în linia generală a vieții și în viața cotidiană. [...] vedea totul prin prisma de cristal și de figurare miraculoasă a poeziei." (*ibidem*). Mai mult decât atât,

> Pentru Petică linia care desparte adevărul de fantezie, o realitate de vis, nu avea nicio preciziune, se topea într-o aburea albăstrie. [...] în ciuda mizeriei care l-a prigonit fără răgaz toată viața a trăit estatic în ideal. [...] vedea în ideal nu numai lumea din afară, ci propria-i înfățișare, chiar înfățișarea-i vestimentară. Estet prin fire și prin cultura artistică [...] urmărea atât în scris cât și în viață eleganța. (*ibidem*),

în ciuda sărăciei pe care hainele sale o relevau.

Același estetism al vieții îl avea și Delavrancea, care, se pare, ar fi avut o tinerețe boemă. În fapt, chiar acest simț estetic al vieții face din el un boem: „Delavrancea a fost și a rămas un bohem fiindcă a fost și a rămas până la sfârșit un poet și un artist al vieții." (Karnabatt 1944: 69). Boema sa este determinată de refuzul de a se complace în viața micii burghezii din care se trăgea. Experiență a tinereții sale, aceasta fiind vârsta prin excelență asociată boemei, „Delavrancea a fost un bohem de la înfățișarea vestimentară până la existența de toate zilele" (*ibidem*: 69). Boema prozatorului îi deschide memorialistului calea pentru a schița o clasificare a fenomenului, așa cum Murger recurge la una în introducerea romanului său, conștient fiind poate de faptul că includerea lui Delavrancea printre boemi ar putea părea forțată. Astfel, tânărul prozator frecventa „o anumită bohemă, căci sunt diferite boheme în complicata viață socială modernă" (*ibidem*: 70). Karnabatt descrie două tipuri ale boemei literare și artistice: una „a mizeriei, a rataților, a celor neadaptabili vieții sociale" și „o bohemă de lux, bohema fantezi știlor vieții sociale", descrisă drept „restrânsă, selectă", pe care o frecventează Delavrancea, dar și Caragiale, împreună cu alți „câțiva prieteni amatori de vin bun și de nopți bucureștene" (*ibidem*). Această din urmă boemă pare a fi rezervată celor celebri, care se bucură chiar de succes, spre deosebire de prima, sub auspiciile căreia își duc traiul scriitorii și artiștii aspiranți, dedați, în lipsă de altceva, practicii jurnalistice.

Câteva decenii mai târziu, în epoca interbelică, până la instaurarea comunismului, boemii vor continua să populeze cafenelele, în special pe cele bucureștene. Unul dintre aceștia este Al. O.

Teodoreanu – Păstorel. Reprezintă cazul tipic al scriitorului absorbit de legenda conturată în jurul numelui său. Corespondența sa relevă o oarecare dezordine existențială care coexistă cu rigoarea și cu un aristocratism spiritual. Stilul de viață al autorului pune în umbră opera, receptată simplist sau ignorată, redusă în principal la catrenele spontane intrate într-un patrimoniu colectiv transmis pe cale orală. Macedonski are și el parte multă vreme de acest tratament, prin care viața captează atenția mai mult decât opera, în special în urma incidentului cu epigrama antieminesciană. Boemul care subminează autoritatea nu face decât să își îngroape și mai adânc opera, depreciată acum nu doar pentru caracterul ei simbolist-decadent, de împrumut, ci și pentru gesturile extraliterare ale autorului ei. Ficționalizarea la care viața lui Păstorel este supusă capătă dimensiuni de proporții, îl reduc pe autor la câteva trăsături care mistifică realitatea, determinând o receptare reducționistă. Putem vorbi însă de o autosabotare din partea lui Al. O. Teodoreanu însuși, tocmai prin stilul de viață practicat, dar și prin specificul literaturii sale: o literatură situată la marginea canonului atât din punct de vedere generic, cât și al tonalității. Într-o epocă în care romanul românesc se află într-un stadiu de maximă eflorescență, în care au fost scrise marile romane ale literaturii autohtone, Păstorel alege să creeze și să publice proză scurtă umoristică, asumându-și astfel, indirect, marginalitatea. Nu doar autosabotarea narativă, ci și gestul parodic, și cel al abandonării proiectelor sunt atitudini care confirmă același spirit al boemei. Înainte de a deveni un obișnuit al cafenelelor bucureștene Capșa, Corso sau Café de la Paix, Păstorel este un personaj popular al boemei ieșene. „Academia liberă" (se remarcă denumirea subversivă la adresa formei instituționale a culturii percepută ca cea mai închistată) de pe Str. Lăpușneanu, din magazinul de „Coloniale și băuturi alese" al lui Samoilă reprezenta spațiul în care Al. O. Teodoreanu și confrații săi – Mihai Codreanu, G. Topîrceanu, Traian Ulea, Nicolae Tonitza, George Lesnea ș.a. – își expuneau verva umoristică în perioada interbelică. Cafeneaua permite întâlnirea scriitorilor, a artiștilor indiferent de ideologiile și de grupările literare cărora le sunt asociați oficial, de unde transformarea ei în spațiu al dezbaterilor și polemicilor fructuoase, devenind chiar o redacție comună pentru atâtea ziare și grupări literare tocmai prin diversitatea pe care o cuprindea.

Descris ca „un artist devorat de propriul personaj" (Lavaud în Brissette 2010), boemul este predispus a fi situat la granița dintre realitate și ficțiune încă din timpul vieții. Postum, figura boemului, va trece de la obscuritate și chiar anonimat la plasarea în legendă. Dincolo de legătura, în epoca postromantică, cu mitul geniului romantic, mitizarea sa vine și ca un rezultat al ambiguității fenomenului care îl cuprinde, al contradicțiilor din interiorul acestuia. Nu e de mirare astfel că, de cele mai multe ori, moartea unui reprezentant al boemei a fost urmată de texte memorialistice sau interpretative care urmăreau să ofere o coerență unui personaj, nereușind însă, în ansamblul lor, decât să adâncească misterul, să perpetueze semnele de întrebare, perpetuând astfel și un mit cultural.

BIBLIOGRAPHY

*** *Păstorel și corespondenții săi*, 1998, ediție de Rodica Pandele, Ed. Eminescu, București;
Agamben, Giorgio, 2008, *Starea de excepție (Homo sacer II, 1)*, traducere de Alex. Cistelecan, Ed. Idea Design&Print, Cluj-Napoca;
Brissette, Pascal, Anthony Glinoer (dir.), 2010, *Bohème sans frontière. Comment naît un poète*, Presses universitaires de Rennes (accesat online, octombrie 2017: http://books.openedition.org/pur/40198);
Casanova, Pascale, 2016, *Republica Mondială a Literelor*, traducere de Cristina Bîzu, Ed. Art, București;
Călinescu, G., 1982, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a doua, Ed. Minerva, București;
Gluck, Mary, 2005, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press;
Karnabatt, Dimitrie, 1944, *Bohema de altădată*, Ed. Vremea, București;
Macé, Marielle, 2016, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris;

Marino, Adrian, 1967, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București;
Pavel, Laura, 2018, *Boema literară a anilor '60-'70: moduri de a fi între autobiografic şi ficţional*, în„Vatra", nr. 1-2/2018, pp. 137-142 (accesat online, mai 2018: https://revistavatra.org/tag/boema-literara/).
Seigel, Jerrold, 1986, *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Viking, New York; Penguin Books, Harmondsworth, G.B.;
Ulea, Traian, 1969, *Evocări. Amintiri de la academia liberă*, în *Amintiri de vânătoare*, Ed. Ceres, București, pp. 118-149;
Vaillant, Alain, Yoan Vérilhac, 2018, *Sociabilités littéraires et «petite presse»: questions de méthode*, în Alain Vaillant, Yoan Vérilhac **(dir.),** *Vie de bohème et petite presse du XIX^e^ siècle,* Presses universitaire de Paris Nanterre, (accesat online, aprilie 2019: https://www.fabula.org/actualites/documents/87963_2.pdf);
Wilson, Elizabeth, 2003, *Bohemians. The Glamorous Outcasts*, Taurisparke, London.

THE INTENTIONS OF TESTIMONIAL LITERATURE TO RESTORE THE IDENTITY IN CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU'S WRITING

Diana Diaconu
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:The totalitary camps, reinvented in the twentieth century, remain a mark for the memories of that time. By living himself the experience of the political prison, the writer Constantin Virgil Gheorghiu is among the first authors who, thanks to the celebrity of his novel, ***The 25th Hour****, can speak to the whole world regarding the attrocities of a an increasingly digital society. In his capacity of witness, like TraianKoruga, the alterego of the writer in the novel, Constantin Virgil Gheorghiu feels compelled to seek salvific solutions, when the human identity is in danger. To write means to compose a "petition", with the intention of recovering the people's dignity. There must be letters for the spirit, because "all human victories, since the beginning of their existence, have been victories of soul" (TraianKoruga). This article aims to analyse the writer's solutions to save and restore the identity: the consciousness of the origins, then, the return to infantile purity, through the images at the center of which there is an almost immaterial figure of the father,staying in communion with God, by praying, but, moreover, to record as proofs in the literary creation the abominations of contemporary society, in which the being is less precious than a tool, his uniqueness is transformed into series. To resist this gradual deterioration, the human being must arrive at "the eternal hour", seeking the presence of God, with the helpof the prayers that break the material limits of suffering. The writer is a priest, his creation must be a way to keep alive the soul. So, he succeeds in rebuilding the identity by the rebirth of the spirit. The testimony becomes literature and the literature has the roleof a testimony.*

Key words: identity, testimonial literature, petition, restoration, spirit

Despre un secol XX care poartă pecetea terorii a două uriaşe traume, Holocaustul şi Gulagul, se scriu studii şi subiectul este inepuizabil. Teoria pe care o subliniază mulţi analişti ai literaturii este aceea de interdependenţă între fenomenele politice şi scriitură, cele dintâi fiind o sursă de inspiraţie, dar şi având o reflectare involuntară în actul artistic ce are la bază cuvântul.

De altfel, scriitorul este o voce şi o conştiinţă. Umberto Eco atribuie creaţiei artistice denumirea de ,,metaforă epistemologică"[1], subliniind faptul că autorii acesteia însumează în vocabularul pe care şi-l aleg ,,influenţe culturale la care reacţionează"[2]. Libertatea de a-şi selecta limbajul rezidă din ideea că arta, oricare ar fi ea, reflectă noutatea pe toate planurile, fiind ,,metaforizarea structurală a unei anumite viziuni asupra lucrurilor (cu care achiziţiile ştiinţei l-au familiarizat pe omul contemporan)"[3]. Prin urmare, actul artistic se raportează la cele mai noi idei ale societăţii în care creatorul său, implicit scriitorul, trăieşte.

Astfel, dezechilibrele pe plan politic se oglindesc pe toate planurile artistice, iar în domeniul literar apare scriitura traumei. Pactul Ribentropp-Molotov (23 august 1939), ce vizează o alianţă între Hitler şi Stalin, consecinţele inimaginabile ale acestuia, sentimentul acut al dezastrelor prezente sau premoniţia celor ce ar urma, duc la un fenomen de deliteraturizare. Scriitura devine oglindirea, directă sau ficţionalizată, a deciziilor nefaste ale politicului.

După august 1939, nimic nu mai pare a fi la fel, pe plan politic sau literar. George Orwell, voce vizionară a cărui geniu aduce în literatură distopii precum *1984* (scris în acelaşi an, 1949, cu romanul *Ora 25*, care-i va aduce celebritatea lui Constantin Virgil Gheorghiu) sau *Ferma animalelor*, afirmă o prăbuşire a capitalului de încredere al intelectualităţii americane, acordat

[1] Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006, p. 162.
[2] *Ibidem*, p. 163.
[3] *Ibidem*, p. 164.

situaţiei din Europa, fapt care implică, după cel de-al Doilea Război Mondial, o desolidarizare a artistului de propria sa cultură, deci un demers literar pe cont propriu, după cum afirmă Andrei Simuţ, în studiul *Literatura traumei*[4].

Anii ’40 în literatură se caracterizează prin noutate şi reflectarea urmărilor dezastruoase ale capriciilor politice mondiale, fenomen ce conduce la apariţia a cel puţin trei direcţii literare noi, iniţial în literatura americană şi apoi în Europa, guvernate de: *umorul negru*, drept soluţie de ieşire din crize existenţiale sau situaţii depresive, *romanul vizionar*, purtând masca SF şi *romanul postapocaliptic*[5]. Din acest punct de vedere, distopia *Ora 25* a lui Constantin Virgil Gheorghiu se dovedeşte a însuma toate cele trei direcţii amintite de Andrei Simuţ, fiind o mostră de umor negru prin petiţiile scrise de Traian Korugă, alter ego-ul scriitorului, care sunt un discurs sumbru adresat unui regim concentraţionar dezumanizat, pe care poate doar un limbaj economic, adresat raţiunii, l-ar putea sensibiliza. Atât vizionarismul romanului, cât şi reflectarea curajoasă a atrocităţilor politice contemporane, i-au adus succesul.

Într-o analiză asupra romanului european al primei jumătăţi a secolului al XX-lea, realizat în *Aventura intelectualã a secolului 20*[6], R.-M. Albérès încadrează romanul *Ora 25* în proza postapocaliptică, a unui timp atroce în care individul este forţat „*sã se supunã destinului colectiv, care pare din ce în ce mai scãpat de sub control*”[7], incluzându-l în literatura ce reflectă traumele contemporane, împreună cu romanele *Obscuritatea cade din cer* (1942, Nigel Balchin), *L'Ardeur du jour* (Ardoarea zilei, Elisabeth Bowen), *Les jours de notre mort* (Zilele morţii noastre, David Rousset), *Sous les ténèbres* (Sub tenebre, Paul la Cour), *Le chant du peuple* (Cântecul poporului, Isaac Katnelson) sau *Interviu cu moartea* (Hans Erick Nossack). In cele din urmã, intenţia distructivă, atacul asupra identităţii ia forme inimaginabile, îndreaptându-se nu doar spre viitor, ci şi spre detonarea trecutului, dezamprentând conştiinţa: „*Nous n'avons plus du passé (Nu mai avem nici măcar trecut)*” spune un personaj al lui Nossack.

Studiul antropologic şi moral *Confruntarea cu extrema.Victime şi torţionari în secolul XX,* aduce în prim-plan contextul lagărelor totalitare, în care se declanşează „*războiul tuturor împotriva tuturor*”[8], când dovezile bunătăţii într-o lume dezumanizată par paradoxale, însă provin dintr-o conştientizare a inutităţii de a imita comportamentului călăilor. Degradarea umană, manifestată prin tortura aplicată semenilor, se desfăşoară în două tipuri de spaţii concentraţionare, cel dintâi constituit pe utopia rasei superioare, închisoarea nazistă, „*o adevărată industrie a genocidului*”[9], iar cea de-a doua pe ideea aberantă de superioritate a clasei, gulagul sovietic, care a susţinut instaurarea comunismului în Rusia şi ţările care au preluat acelaşi model.

Concluziile lucrării lui Todorov sunt centrate pe impactul acestor dureroase experienţe asupra memoriei colective. Una dintre soluţiile propuse se referă la *escaladarea răului*[10], impus, în acest secol XX al terorii concentraţionare, în cotidian, prin „*fragmentarea lumii şi depersonalizarea relaţiilor umane*”[11], mai ales pentru că „*o mentalitate <<tehnologică>> invadează, de asemenea, lumea umană*”[12].

În prefaţa romanului *A doua şansă* (1957), Constantin Virgil Gheorghiu îşi exprimă preferinţa pentru un citat din Talmud, pe care, de altfel, îl alege pentru a fi mottoul scrierii şi despre care afirmă: „*Acest text din Talmud se potriveşte foarte bine tuturor cărţilor mele. El poate fi*

---

[4] Andrei Simuţ, *Literatura traumei*, Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, pp. 128-129.

[5] *Ibidem.*

[6] R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du 20ème siècle*, Éditions Albin-Michel, 22, Rue Huyghens, Paris, 1969, pp. 294-299.

[7] *Ibidem.*

[8] Tzvetan Todorov, *op. cit*., p. 33.

[9] Dumitru Tucan, *Literatura testimonială și conștiința post-totalitară*, în vol. *Qvaestiones Romanicae, VI*, (Papers of the International Colloquium Communication and Culture in Romance Europe), VI, Szeged, Ed. Jatepress, 2018, pp. 279-291.

[10] Tzvetan Todorov, *op. cit*., p. 286.

[11] *Ibidem.*

[12] *Ibidem, p. 288.*

socotit o deviză a existenţei mele pământeşti. El poate, în acelaşi timp, să servească drept epitaf pe crucea de la căpătâiul meu."[13] Este ca un jurământ de credinţă pentru preţuirea unicităţii creaţiei. Iată citatul: ,, *Omul a fost creat dintru început ca o persoană unică, pentru ca să se ştie că, oricui suprimă o singură fiinţă omenească, Scriptura îi impută aceasta ca şi cum ar fi distrus lumea întreagă, şi oricui salvează o singură fiinţă omenească, Scriptura îi socoteşte aceasta ca şi cum ar fi salvat o lume întreagă." Talmud (Sanhedrin 4,5)*[14]

Asupra acestui pericol, al agresiunii asupra unicităţii umane, prin înserierea ei, atrage atenţia Traian Korugă, alter ego-ul autorului din romanul *Ora 25*: ,, *Învăţăm legile şi limbajul sclavilor noştri — în consecinţă, ale sclavilor tehnici — ca să-i conducem mai bine. Totodată, renunţăm pe nesimţite la calităţile şi la legile noastre omeneşti. Ne dezumanizăm, adoptînd modul de viaţă al sclavilor tehnici.* ***Primul simptom al dezumanizării omului este subevaluarea lui****. Omul se apreciază pe el însuşi şi pe semenii lui după criterii tehnice, ca element înlocuibil. Societatea contemporană, care cuprinde un om la fiecare două sau trei duzini de sclavi tehnici, trebuie să fie organizată, ca să funcţioneze, după legile tehnice. Nu mai e o societate creată sută la sută după necesităţile naturii umane, ci una ridicată pe necesităţile tehnicii. De aici începe drama. Oamenii se trezesc obligaţi să trăiască şi să se comporte după legi străine celor umane.* ***Cine nu respectă legile maşinii — devenite legi ale societăţii*** *— este sancţionat. Omul, care trăieşte în minoritate , devine cu timpul o minoritate proletară . El este exclus din societatea căreia îi aparţine, dar in care nu se mai poate integra, fiindcă nu îi permite condiţia lui umană. De aici rezultă un sentiment de inferioritate şi dorinţa de a imita maşina, de a se lepăda de caracterul lui de fiinţă umană, care îl ţine departe de centrul activităţii sociale. Dezumanizarea continuă sub diferite forme:* ***renunţarea la sentimente****, reducerea relaţiilor sociale la ceva categoric, precis şi automat, cum sunt relaţiile între piesele unei maşini. Ritmul şi limbajul sclavului tehnic este imitat în relaţiile sociale, în administraţie, în arte —pictură, literatură, dans. Oamenii devin papagalii sclavilor tehnici, în clipa asta suntem însă de-abia la începutul dramei*."[15]

Omul, creat dintru început ,,*după chipul şi asemănarea*"[16] lui Dumnezeu, ,,*ca să stăpânească peştii mării, păsările cerului, animalele domestice, toate vietăţile ce se târăsc pe pământ şi tot pământul*"[17] (Facerea, 1,26), îşi pierde calitatea de stăpân, devenind, paradoxal, inferior şi stăpânit de mecanismele pe care ar fi trebuit să le supună.

De altfel, un mesaj auctorial e încifrat şi în onomastica personajului: Traian Cu-o-rugă, prenumele amintind de modelul ontologic al unuia dintreîntemeietorii poporului român, împăratul roman Traian, iar numele oferind un indiciu despre legătura între scriitor şi protagonist, pentru ambii scrisul având valenţe sacre şi salvatoare.

Universul scriiturii lui Constantin Virgil Gheorghiu se construieşte tocmai cu intenţia de a preveni acest pericol al transformării omului în maşină, prin sufocarea valorilor umane şi devalorizarea acestora, când sunt raportate la criteriile tehnicii. Reconstituirea, la nivelul ficţional sau memorialistic, a unui paradis pierdut, care să restaureze statutul identitar auctorial, naratorial, al personajului şi, implicit, al unui tipar existenţial care să supravieţuiască acestor atacuri, are drept fundament valorile morale şi spirituale.

Pentru că ,,*a ignora trecutul înseamnă a risca repetarea lui*", aşa cum reaminteşte Tzvetan Todorov în *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX*[18],identitatea auctorială a lui Constantin Virgil Gheorghiu se constituie pe coordonatele tridimensionale în care creatorul de lumi autobiografice, memorialistice sau ficţionale, în calitate de *supravieţuitor*[19] al ororilor

---

[13] Constantin Virgil Gheorghiu, *A doua şansă*, Bucureşti, Editura Sophia, 2012, p. 6.
[14] *Ibidem*, p. 7.
[15] *Idem, Ora 25*, Bucureşti, Editura Gramar, 2004, pp. 36-37.
[16] *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2006, p. 12.
[17] *Ibidem.*
[18] Tzvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema.Victime şi torţionari în secolul XX,* Bucureşti, Editura Humanitas, p. 32.
[19] *Ibidem*, p. 238. În capitolul *Înţelepciunea supravieţuitorilor,* Todorov analizează reacţia victimelor din lagăre, care, odată eliberate, se întâmplă să interacţioneze cu torţionarii, pe care îi iartă şi îi ajută. Exemplar, în acest sens, este discursul Evgheniei Ginzburg: ,,*Din asta n-o să ieşim niciodată, înţelegi? Ei contra noastră, apoi noi contra lor, şi din*

lagărelor, se simte dator, mai întâi faţă de sine, apoi pentru cei dispăruţi şi, în egală măsură, pentru istorie, să radiografieze evenimentele, în felul în care s-au petrecut. Literatura se deficţionalizează, devenind document istoric, un exerciţiu de atenţie şi atenţionare. Deducem, de aici, o triplă funcţie a scriiturii analizate, cea de restaurare identitară, vindicativă şi documentară.

Artistul trebuie să fie atent la evenimentele la care este contemporan, aşa cum afirmă Traian Korugă în prima dintre petiţiile sale: „*Eu sunt scriitor şi scriitorul este un martor*."[20] Într-o societate din ce în ce mai potrivnică vieţii, mesajul operei[21] devine mai important decât valoarea sa estetică. „*Eu sunt poet, George! Eu am un simţ în plus cu care prevăd viitorul. Poetul e un profet. Regret că văd viitorul în negru, că trebuie să spun lucruri triste. Dar misiunea mea de poet mă obligă să le spun cu voce tare, chiar când sunt neplăcute*"[22], se confesează în alt fragment protagonistul.

Creaţia literară reprezintă, prin urmare, o petiţie scrisă cu intenţia de a recupera identitatea individului; ea se adresează sufletului. Aşa consideră Traian Korugă, alter ego-ul lui Constantin Virgil Gheorghiu: „*Toate victoriile omului, de când se află el pe pământ, au fost victorii ale spiritului. Cu spiritul îi vom îmblânzi şi pe cetăţenii din birouri. Dacă nu reuşim, ne sfâşie până la ultimul.*"[23]

Personajul principal al *Orei 25*, Johann Moritz, este prins fără voie în această capcană a degradării umane: „*În 1938 am fost în lagărul de evrei din România. În 1940, în lagărul de români din Ungaria. În 1941, în Germania, într-un lagăr de unguri. În 1945, în lagărul american. Alaltăieri am fost eliberat din Dachau. Treisprezece ani de lagăr...Am fost optsprezece ore liber. Pe urmă, m-au adus aici*"[24], mărturiseşte protagonistul, în finalul romanului *Ora 25*. Tot ce a îndurat pare peste putinţă de suportat pentru o fiinţă, detonează barierele suferinţei. Criza identităţii sale se bazează pe confuzie şi pe neşansa personajului de a fi angrenat într-un sistem devenit un mecanism al terorii.

Maşinile preţuiesc mai mult decât omul, aşa cum i se spune direct lui Moritz, în lagărul din Germania: „*Cum poţi să tu să stai alături de o maşină. Uită-te la tine! E o jignire, o împietate faţă de maşini, care sunt perfecte*."[25]

Fiind un exilat, adică o persoană căreia i se oferă o „*a doua şansă*"[26], după titlul unui roman al său, Constantin Virgil Gheorghiu are conştiinţa artistului care are obligaţia să lase dovezi ale trecerii prin lumea materială, prin soluţiile pe care le oferă şi nu doar în calitate de martor impasibil.

Nicolae Steinhardt, la rândul său familiarizat cu mediul nefast al închisorii politice, în *Jurnalul fericirii*[27], află trei soluţii de supravieţuire în mediul concentraţionar. Prima, a lui Soljeniţîn, este ca încarceratul să se creadă mort, să se obişnuiască cu ideea aceasta şi să nu abdice de la ea. A doua, a lui Alexandru Zinoviev, e libertatea celui hoinar, imposibil de înregimentat într-un sistem, iar a treia este atitudinea lui Winston Churchill şi Vladimir Bukovsky, care îşi alimentează lupta împotriva sistemului chiar din duritatea încercărilor.

Scriitura are şansa de a induce acele emoţii ultime care pot declanşa binele. Constantin Virgil Gheorghiu, martor dar şi justiţiar la instanţa istoriei, oferă, în plus, două soluţii pentru

---

nou ei contra noastră...Până când acest cerc vicios al urii?", dar şi concluziile lui Todorov care fac apel la o înţelegere morală a consecinţelor: „Nu este vorba să-i iertăm pe toţi, fără deosebire, nici să-i iubim pe duşmani, ci să nu reproducem actele inumane a căror victimă am fost, să interzicem intoleranţa pe care ne-au arătat-o duşmanii" (p. 240).

[20] Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.*, p. 189.

[21] Umberto Eco în *Opera aperta (1962), Lector in fabula (1979)* şi*Limitele interpretării (1990)* pledează pentru autonomia operei literare.

[22] Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.*, p. 38.

[23] Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.*, p. 193.

[24]*Ibidem*, p. 280.

[25]*Ibidem*, p. 117.

[26] Virgil Gheorghiu, *La seconde chance (A doua şansă)*, ouvrage realize par la Société Nouvelle Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Estrée, pour le compte des Éditions du Rocher, 1990.

[27]http://www.georgeenescu.ro/Files/uploads/2460-nicoale-steinhardt-jurnalul-fericirii.pdf , pp. 1-4, accesat 24.11.2018, ora 18.04.

salvarea identităţii, în lumea instaurării sclaviei tehnice. Prima este crearea unui *univers compensatoriu*, de această dată deficţionalizat, al literaturii cu valoare de document, în care se poate călători în timp spre originile neamului românesc, ce îşi trage obârşia din ,,poporul nemuritorilor", strămoşi neînfricaţi pentru care moartea nu era o piedică: ,,*Romanii, avansând către Dacia, vor întâlni un obstacol pe care nu-l mai întâlniseră până atunci: soldaţi care se credeau* **nemuritori.** *Era o sfidare nouă pentru Roma, în planul ei de cucerire a lumii pământeşti*."[28]Adevărul, de fiecare dată, e mai puternic decât iluzia. Amprenta stilului cu note de poem în proză asaltează, în acest caz, graniţele epicului.

A doua soluţie şi cea mai curajoasă şi mai greu de împlinit este trăirea ,,orei eterne", menţionată în scrierea de facturã memorialisticã: *De la Ora 25 la Ora eternã*[29], dar şi în *Sacrificaţii de la Dunăre*. Ea constă în situarea minţii în preajma lui Dumnezeu, prin participarea la Liturghie şi rugăciune, prin manifestarea alegerii conştiente a libertăţii umane, cea de a-L alege pe Dumnezeu: ,,*Când e vorba de creaturi libere şi divine, cum sunt oamenii, ele sunt invitate. Dar nimic mai mult. Şi omul are dreptul să refuze sau să accepte invitaţia. Fiecare*."[30]

În concluzie, în cazul lui Constantin Virgil Gheorghiu, scriitura recuperează identitatea degradată prin reconstrucţia unor lumi nealterate şi oferind soluţia rezidirii spirituale. O revelaţie asemănătoare o identificã Nicolae Steinhardt la George Orwell, cu care Constantin Virgil Gheorghiu se aseamănă prin viziune distopică: ,,*Orwell a înţeles prea bine principala problemă ce s-a pus deţinuţilor din închisorile politice, când a scris că preluarea şi ducerea mai departe a moştenirii umane nu se fac numai de cei care izbutesc să se facă auziţi, ci de cei ce izbutesc să rămână* ***întregi la minte.***"[31]

BIBLIOGRAPHY

Biblia sau Sfânta Scriptură, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2006.
Gheorghiu, Constantin Virgil, *De la Ora 25 la Ora eternă*, Arad, Editura Sens, 2018.
Gheorghiu, Constantin Virgil, *A doua şansă*, Bucureşti, Editura Sophia, 2012.
Gheorghiu, Constantin Virgil, *Ispita libertăţii, Memorii II*, Traducere din limba franceză de Sanda Mihăescu-Cîrsteanu, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 2002.
Gheorghiu, Constantin Virgil, *Les sacrifiés du Danube* (Sacrificaţii de la Dunăre), Paris, Éditions Plon, 1957.
Gheorghiu, Constantin Virgil, *Ora 25*, Bucureşti, Editura Gramar, 2004.
Gheorghiu, Constantin Virgil, *Poporul nemuritorilor*, Bucureşti, Editura Sophia, 2014.
Albérès, R.-M., *L'Aventure intellectuelle du 20ème siècle*, Éditions Albin-Michel, 22, Rue Huyghens, Paris, 1969.
Cubleşan, Constantin, *Escale în croazieră, Constantin Virgil Gheorghiu*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2011.
Eco, Umberto, *De la arbore spre labirint, Studii istorice despre semn şi interpretare*, Traducere de Ştefania Mincu, Iaşi, Editura Polirom, 2009.
Eco, Umberto, *Interpretare şi suprainterpretare*, O dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler şi Christine Brooke-Rose, Constanţa, Editura Pontica, 2004.
Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Crăciun, Iaşi, Editura Polirom, 2016.
Eco, Umberto, *Lector in fabula*, În româneşte de Marina Spalas, Bucureşti, Editura Univers, 1991.
Eco, Umberto, *Opera deschisă, Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006.
Simuţ, Andrei, *Literatura traumei*, Editura Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007

[28]*Idem*, *Poporul nemuritorilor*, Bucureşti, Editura Sophia, 2014, p. 77.
[29]*Idem*, *De la Ora 25 la Ora eternă*, Arad, Editura Sens, 2018, p. 54.
[30]*Idem*, *Les sacrifiés du Danube* (Sacrificaţii de la Dunăre), Paris, Éditions Plon, 1957, p. 89.
[31] Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Iaşi, Editura Polirom, 2012, p. 472.

Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Iaşi, Editura Polirom, 2012.
Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX*, Bucureşti, Humanitas, 1996.
Tucan, Dumitru, *Literatura testimonială și conștiința post-totalitară*, în vol. Qvaestiones Romanicae, VI, (Papers of the International Colloquium Communication and Culture in Romance Europe), VI, Szeged, Ed. Jatepress, 2018.

THE „ADY ENDRE" LITERARY GROUP. KŐRÖSSI P. JÓZSEF AND SZŰCS LÁSZLÓ

Mihók-Géczi Tamás
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract. This study seeks to give a critical overview on the two of the most representative figures of the Ady Endre Literary Group from Oradea. One of our main objectives is to analyse Kőrössi P. József and Szűcs László's poetry in order to establish the main aesthetical features and motifs they have cultivated. Last but not least, we are interested in the connections between these two Hungarian poets from Transylvania and other local writers (within the literary group's sessions of poetry reading).

Keywords: Kőrössi P. József, Szűcs László, Ady Endre, Oradea, poetry

Nu mulți poeți transilvăneni prezentați publicului pe filiera colecției Forrás a editurii bucureștene Kriterior se pot lăuda cu faima transfrontalieră de care s-a bucurat Kőrössi P. József. Entuziast și perseverent – calități verificate de-a lungul atribuțiilor de prezidiu pe care le îndeplinea în cadrul ședințelor de cenaclu ale Cercului literar „Ady Endre" –, orădeanul debutează în 1978, la nici 25 de ani, cu *Ceva inevitabil* (1978), volum prefațând (mai mult sau mai puțin voit) principiile textualiste ale postmodernismului poetic autohton. Limbajul flexibil, eficacitatea estetică (mai ales prin bizareriile decorative schițate în fugă, aproape minimalist), oralitatea, intertextualitatea (v. poemele omagiale cu care se încheie volumul, adresate unor personalități literare de rang precum Ady Endre, Szabó Lőricz, Federico García Lorca, Gregory Corso sau Jean Cocteau) și pamfletul (*America*) sunt doar câteva dintre aceste specificități ce gliseză pe un imaginar al cărui vizionarism teribilist e înmuiat în deziluzie. Mai degrabă intens, decât extins, discursul lui „kápéjé" – așa cum l-au botezat, prin abrevierea numelui, colegii de breaslă – respectă un rețetar ritmic ce urmărește dislocarea limbajului poetic tradițional, verificându-se numai în simultaneitatea rostirii. „[N]u credeți că poezia e libertate/ ajunge să cred eu" (*Trezirea, 12.*), declamă poetul, stabilind astfel între actul creator și sine un atașament pătimaș. Această relație, însă, îi va juca feste la nivel perceptiv, întrucât autoritatea documentară a vocii sale va cunoaște cotele inoperante ale gratuității: „E neliniștitor că am văzut tot/ și nu știu nimic despre cele văzute" (*Ceva inevitabil*). Kőrössi, pentru care poezia se scrie aparent într-un interval temporal de grație asemănător cu cel al întoarcerii pietrei la pumnul care a lansat-o, deschide în versurile sale mici șantiere de amenajări interioare, punctând în timp real efectele unor scene – reale sau închipuite – de largă tematică, de la puterea roditoare a poeziei, suferința feminină (*Cântecul de dragoste al lunilor leșinate*), infidelitatea domestică și autocaptivitate („și-acum nici de mine nu mai pot scăpa/ doamne" – *Lui Déry Tibor. Cu irezistibilă stimă*), până la sacrificiul suprem, de dragul artei (v. figura Meșterului Manole unguresc, Kőműves Kelemen). Pasajele (vag-)subversive, așa cum este ultima strofă a poemului *Pe țiteră și flaut*, se angrenează și ele în mecanismele diversioniste ale metatextului greu de controlat. Logica simetriei, profitând de organicitatea echivocă a lexemelor, valorifică un flux contrapunctic, ținut în frâu de ecou: ceea ce manifestă eul se răsfrânge ulterior asupra lui (*Porumbeii mei*). Alteori, cuvintele se mișcă în poem precum niște plăci tectonice, cunoscând conjugări, declinări, concatenări și elipse cvasi-arbitrare (*Baladă*). Jocul textual obscur al lui Kőrössi se justifică prin faptul că obiectul epistemologic reușește să-și păstreze ermetismul în urma sesiunilor introspective.

Odată mutat la Budapesta, orădeanului îi apare volumul *Schiță de roman* (1984), primul, de altfel, la o editură din Ungaria. Acesta debutează cu un poem extins ce cumulează varii identificări sarcastice ale poetului cu lucruri eterogene precum boli, nații, obiecte sau evenimente, reflectând criza socială a vremii. Toată placheta pendulează între poeme formale (îmbinând grafii și exerciții de dicție inedite, vecinătăți lexicale exotice, elipse de sunete ș.a.) și versuri ce urmează partitura

meschină a confesiunii artistului trecut de prima tinereţe. În primul rând, experimentalismul formal (ca, de exemplu, omiterea literei „i" din poezii sub pretextul că malinii de scris nu îi funcţionează tasta aferentă) este menit să ilustreze o anumită repercusiune de conţinut a cenzurii politice asupra textului poetic. În al doilea rând, dimensiunea reflexivă a volumului, deconstructivistă la rându-i, validează un spaţiu intim în care poetul îşi dispută cu minimum de dramatism două angajamente distincte, cel domestic şi cel artistic. Potrivit lui Kőrössi, „cine se pregăteşte să se-nconjoare/ în trenul morţii urcă" (*l-au lăsat să intre*), iată de ce enigma este lăsată să dăinuie în epicentrul poeziei.

Continuându-şi periplul auctorial cu *Şieunicieu* (1989), orădeanul îşi canalizează energia pe aceeaşi dublă bravadă, textual(ist)ă şi autoficţională. Toate tipurile de comic – printre care cele mai evidenţiate sunt cel de limbaj, de situaţie respectiv de nume – sunt exploatate aici, împingând puseurile hohotitoare până în pragul poantelor interioare ale boemei de scriitori. Pe alocuri, frazarea respectă scheme specifice registrelor non-literare (scrisoare, cerere, formulare de înscriere), alteori aceasta ne lasă impresia că poetul şi-a ales drept călăuză bâlbâiala. În *Şieunicieu*, disarmonia se manifestă atât la nivel conceptual, cât şi pe filon identitar: „niciun romantism ăsta-i un cazan/ în iarba cu rouă unde mai vin cu maşina mea de scris" (*aspecte aluzive cu texte străine*), „sunt proaspăt voios şi sictirit" (*secreţii şi ritmuri*).

Geografia lăuntrică împărţită (transilvanistă şi pro-pustă) devine mai sesizabilă în *Gata curăţenia* (1996), volum ce rezumă primele trei volume, adăugând câteva inedite împărţite în două cicluri. Scrise între 1980 şi 1992, textele incluse în primul, *Din fotografiile unei expoziţii interioare*, rezidă în fulguraţii calamburești de tranziţie, cu accent pe conspectarea rămăşiţelor unui neomodernism fabulatoriu. De dată genezică mai recentă (între '89 şi '96) şi, totodată, mai complex elaborat, al doilea ciclu, *dez...ire, des...are*, readuce un tip de trăncăneală soră cu sfătoşenia, în cadrul căreia flirtul şi fermecarea femeii altcuiva devin laitmotive (*în viaţa-i literară. seducţie*; *acum. dez...ire, des...are*). Kőrössi face aici o figură de Don Juan, lăsând să se întrezărească în subtextul frazării sale aproape automatizate întrebări precum: „În ce mod se poate naşte aceeaşi flacără, provocată acum de altcineva?" sau „Cum se întreţine o relaţie deschisă?". Reprezentative pentru această plachetă integrată în antologie sunt autoficţiunile montate în prozopoeme sub formă de mini-biografii, experimentele grafice şi de sonoritate, respectiv opţiunile lexicale aparent aleatorii, întreţinând o combinatorică neangajată semantic.

Puţin mai târziu, în 1998, poetul îşi reinventează vocaţia zeflemistă odată cu *vânătoare de elefanţi în camera de copii* (1998), titlu – dar şi conţinut – postmodernist prin excelenţă, publicat la propria editură. Abundând în mici balade domestico-fantastice, volumul valorifică sectorul infantil al vocabularului pentru a-şi invita cititorii la un pluriperspectivism cu poli generaţionali. Kőrössi P. József, aflându-se în ipostaza dublă (sau, mai degrabă, duală) de tată-poet şi, în acelaşi timp, erijându-se mintal în copil, se trezeşte în răstimpuri apostrofat candid de către copii pentru lipsă de coerenţă sau aderenţă la norme: „tată în povestea ta e dictatură/ mereu se-ntâmplă/ ceea ce inventezi tu" (*Cuvintele se suprapun. Sara devine membră de partid al unei dictaturi*). Copiii, nelăsându-se mai prejos, îşi cer şi ei drepturile pentru a instaura, în joacă, bineînţeles, propria dictatură. Vocile se încâlcesc pe măsura înaintării în joc, constatându-se la un moment dat că „[se pot] provoca probleme mari din joacă" (*înaintea focului de copii. după focul de copii*). Pe fondul inocenţei verbale scapără contrastant stridenţe tematice precum concubinajul, recăsătorirea sau statutul de amant, dar şi arte poetice sau ideologii inculcate subtil. Este vizată, în special, organizarea membrilor într-o familie modernă, discrepanţele dintre atribuţii şi fapte. Kőrössi apelează constant la parodie pentru a ilustra probleme domestice simpatice. În *Ceva. Se destramă*, de pildă, focalizând pe competitivitatea dintre părinţi, tatăl îşi sfătuieşte copiii să nu se căsătorească cu mama lor, căci mamele n-au această menire, ci, mai cu seamă, să se mărite cu el, tatăl. Cântece de copii din folclorul unguresc sunt pastişate nostim în cadrul acestui joc literar menit să perturbeze rolurile familiale, toate pentru a crea o grilă de interpretare a scriitorului-cap de familie şi a beneficiilor poeziei în atare sferă. În *vânătoare de elefanţi în camera de copii*, autoscopie, prin prisma copilăriei, vizând scriitorul trecut de a doua vârstă, identitatea infantilă pare doar o fantoşă în mâna poetului, pe care acesta şi-o asumă din raţiuni de comunicare, animând-o pentru a crea confuzii

ingenioase: „nu știu încă/ ce mă voi face când voi fi mare// dar voi fi mare/ și firește copil!" (*nu știu încă*).

Odată cu noul secol, însă, poetul Kőrössi P. József i-a lăsat locul prozatorului, editorului și, mai ales, animatorului cultural omonim, acesta din urmă beneficiind nu doar de capitalul de imagine al primului, ci și de verva acestuia. Nu ne rămâne decât să sperăm că orădeanul asimilat de intelectualitatea țării mamă, reprezentant de seamă al Cercului literar „Ady Endre" (alături de Zudor János, cu care împărtășește o stilistică a nonconformismului lingvistic), își va continua proiectele lirice serioase, suspendate preț de mai bine de două decenii.

Unanim stimat pentru activismul său literar desfășurat în județul Bihor cu scopul de a întreține spiritul cultural maghiar al regiunii istorice Partium, Szűcs László este unul dintre puținii poeți ai Oradiei care au rămas fideli orașului de pe Crișul Repede. Iar această loialitate nu a rămas nerăsplătită de către istorie; poetul născut în 1965 a ocupat, pe rând, funcții cheie în cadrul instituțiilor culturale locale și zonale, cu valoare juridică sau simbolică, dintre care enumerăm posturile de membru în corpul director al Cercului Literar „Ady Endre" (1986-1988), titular de rubrică la *Bihari Napló* (varianta maghiară a ziarului Jurnalul Bihorean), apoi (din 1993 până în 1998) redactor-șef al aceluiași cotidian, redactor al revistei culturale *Kelet-Nyugat* (1994-1996), membru în comitetul director și delegat de circumscripție al județului Bihor al MÚRE (Asociația Ziariștilor Maghiari din România; din 1996, cu alternanțe), membru cofondator și redactor-șef, apoi manager al revistei culturale Várad (din 2002), respectiv redactor și redactor-șef al hebdomadarului Erdélyi Riport (tot din 2002).

Autor a două volume de poezie, dintre care cel de-al doilea îl include parțial pe primul, Szűcs debutează în penultimul an de dictatură cu samizdatul *Nebuni pe mal* (1988). Pentru același titlu a optat autorul și în cazul mini-antologiei pe care o publică în 2010, la editura arădeană Irodalmi Jelen könyvek, și care grupează în cinci cicluri poeme din ambele plachete plus câteva „inedite regăsite", toate scrise într-un interval de 26 de ani.

În proiectul *Cu spatele la nord*[1], ce în 1996 vede întâi lumina tiparului, rețeta poetică a orădeanului propune ca ingrediente principale oralitatea și impersonalitatea, existând o accentuată distanțare a eului față de lumea luată în colimator. Un discurs fragmentat (v. poemele *Odin pe pod*, *Terfelire* și *Sfârlează*), pigmentat de gesticulații mimate radiografiază o realitate evenimențială și, totuși, nu foarte dinamică. Actul poetic „e respirație artificială" (*Terfelire*), ritmicitatea sacadată și frazarea concentrată făcând casă bună în versurile contrase de predicate ale lui Szűcs. Ludicul nu este dat, prin urmare, doar de calambururi și asonanțe, ci și de pauzele locțiitoare de verb respectiv de latura enigmatică, de rebus, a alăturării lexemelor. Procedeele comice ale bihoreanului sunt moderate: majoritatea secvențelor de umor se articulează pe fondul unor scheme prozodice fixe, persiflând banalitatea de zi cu zi (*poem frumos*) și demitizând, la o adică, identitatea demiurgică a poetului. Nu scapă de sub reportajele cu iz de epigramă nici poezia (care „ca lanul de grâu/ arzând după ploaie/ fumegă jilavă/ plouată/ în fața picioarelor" – *frântură*), stereotipiile sociale („un fariseu întârziat/ un filistean întârziat/ și-un securist întârziat/ caută predicat" – *sfânta treime*) sau divinitatea („sunt singur/ ca dumnezeu/ care se confundă-n mulțimea de manifestanți/ de acolo, de sus" – *oratoriul corectitudinii*). Inhibiția senzorială și tonul cvasi-impersonal, critic-jucăuș respectă o grilă a registrului publicitar, trădând o viziune poetică originală: aceea călumea e o machetă textuală pasibilă de experimente imprevizibile. În rarele momente când renunță la masca impersonalității, Szűcs scrie o poezie de stări cu hașuri ironic-declamative: „fi-voi comunistul/ inimii tale" (*aici stau, față în față cu mine însumi*). Identitatea nomadă a eului (căci impresia e că materia poetică ființează mereu și mereu într-un alt loc), dispersată de un imaginar pestriț, activează automatismele unui limbaj cu inflexiuni structuraliste.

Setul liric din acest volum postdecembrist este completat cu texte adiacente vechi și noi în antologia *Nebuni pe mal* (2010). Rămân constante, printre altele, spațiul urban, umorul jurnalistic și dialogurile cu colegii de generație (dar și cu cei mai în vârstă) precum Horváth Imre, Zudor János

[1]Alegerea titlului se datorează, pe de-o parte, unei poezii inocente din folclorul unguresc și, pe de altă parte, unui joc de cuvinte: în maghiară, cuvintele „prânz" și „sud" sunt omonime, iar termenii pentru „noapte" și „nord", paronime (speculație dejucată în poemul *Ploi la miezul nopții*).

(mult-invocatul personaj „Zéjé"), Sall László și Kinde Annamária. Prin prisma mentalității colective a cititorilor „supraviețuitori", radiografia intelectualității orădene apare în aceste versuri drept un gest subtil de „opoziție".

Secvențialitatea de tip fotografic valorifică în *Nebuni pe mal* o poezie a cotidianului lipsită de emoție. Reportajele terne sunt însă animate ritmic, sonoritatea anecdotică aluvionând pe alocuri scântei de umor negru (*Joc sumbru, Sărbătoare*) și asociații lexicale inedite (de pildă, intervalele de timp fără curent în apartament sunt, în viziunea poetului, ca așteptarea chipului divin – *ore cu chip de isus*"). Izvorând dintr-un imaginar impregnat de sărăcia și staticitatea anilor '80[2], această realitate, interpretată uneori cu ajutorul regulilor analitice ale gramaticii, se axează pe șotii alegorice în cadrul cărora trăirea senzorială pare convertită în succinte didascalii. Poetul, regizor amuzat de propria sa resemnare (sau poate că resemnat de propriile sale amuzamentele), recunoaște fără perdea că „poemul e-o povară/ realitate diluată-n mister" (*Piesa by*). Astfel stând lucrurile, dimensiunea metafizică a poeziei lui Szűcs László funcționează doar ca un adjuvant al substanței sale dramatic-opresive (acest aspect se resimte cel mai bine în mottourile așezate, în loc de titlu, în debutul fiecărui ciclu): „pe cea mai ieftină carte poștală a lumii/ voi scrie/ aceasta e cea mai ieftină răscoală a lumii" (versuri-fanion recurente), „Molie de fabrică voi fi: cel mai frumos muncitor (...) Cu cine-i schimba puf de fum pe fluierat?" (*I.*), „În ochii tăi de sticlă gări îndepărtate crăpături (...) Ploaia picură din telefonul ascultat" (*II.*) Tehnica – eminamente structuralistă – a colajului (v. poemul *Pe tine*) îmbină, iată, scene absurde eterogene, Szűcs dovedindu-se prin ea mai degrabă un colecționar de bizarerii decât un reacționar habotnic. În acest sens, ultimele două cicluri poetice se dovedesc veritabile butaforii structuraliste. Nu în ultimul rând, deși nu este străin de eros, poezia bihoreanului se manifestă foarte prudent față de pulsația aferentă acestuia; obsedat de (lait)motivul fluturelui („în locul inimii mele/ un fluture e" – *Și...*), Szűcs scrie mai degrabă poeme *despre* – și nicidecum *de* – dragoste.

Prin urmare, lui Szűcs nu doar ipostaza de jurnalist redutabil și de redactor neobosit trebuie recunoscute. Meritele sale poetice sunt, pentru publicul restrâns al poeziei fragmentare, deopotrivă salutare. Și numai dacă ar rămâne cu atât, autorul ar ieși în câștig: cu aprecierea radiografiilor lirice iscusite având ca obiect perioada de tranziție dintre regimuri (*Nu-i totuna?*).

BIBLIOGRAPHY

Ágoston, Vilmos (coord.), *Kimaradt szó*, Editura Kriterion, București, 1979;
Dávid, Gyula (coord.), *României magyar irodalmi lexikon (vol. 5/1, S-Sz)*, Editura Kriterion, București–Cluj-Napoca, 2010;
Gittai, István (coord.), *Váradykon*, Editura Nagyváradi Ady Társaság, Oradea, 2002;
Kőrössi, P. József, *Valami elkerülhetetlen*, Editura Kriterion, București, 1978;
Kőrössi, P. József, *Regényvázlat*, Editura Kozmosz könyvek, Budapesta, 1984;
Kőrössi, P. József, *Énisénse*; Editura Maecenas, Budapesta, 1989;
Kőrössi, P. József, *Lomtalanítva*, Editura Pesti Szalon, Budapesta, 1996;
Kőrössi, P. József, *Elefántvadászat a gyermekszobában*, Editura Noran, Budapesta, 1998;
Markó, Béla (coord.), *Alapművelet*, Editura Kriterion, București, 1985;
Szűcs, László, *Hátam mögött észak*, Editura BN, Oradea, 1996;
Szűcs, László, *Bolondok a parton* (antologie), Editura Irodalmi Jelen, Arad, 2010.

[2]Așa cum bine observă și criticul literar Balázs Imre József pe coperta a 2-a a volumului Szűcs László, *Bolondok a parton* (antologie), Editura Irodalmi Jelen Könyvek, Arad, 2010.

ANA BLANDIANA OR THE INERTIA OF THE MIRACULOUS

Mihók-Géczi Tamás
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract. This study attempts to analyse the evolution of Ana Blandiana's poetry in her books published during more than a half-century (between 1964 and 2018). Our hermeneutical approach seeks to emphasize especially on interweaving between the ethics and the aesthetics, rendering critical opinions on Blandiana's literary perspectives. Being one of the most representative Romanian poets of the 60s Generation (alongside with Nichita Stănescu and Marin Sorescu), she accomplished her poetical work by four quasi-homogeneous phases of creation – the main subject of this paper.

Keywords: Ana Blandiana, poetry, inertia, miraculous, ethics

În sânul pleiadei de poeți ai anilor '60, Ana Blandiana (pseudonimul Otiliei Valeria Coman, căsătorită Rusan) este – am putea spune cu un aer ușor reducționist – adepta celui mai bizar paradox poetic. Născută în 1942, la Timișoara, absolventă a Colegiului Național „Emanuil Gojdu" din Oradea și a filologiei clujene, Blandiana a întâmpinat dificultăți majore încă din anii debutului din cauza tatălui preot, deținut în închisorile comuniste. Lirica ei, așadar, a trebuit să se conformeze unor linii tematice „necertate" cu discursul politic socialist, prezentând sechele, iată, încă din fază germinală. Chiar și așa, cu o vervă ciuntită, poeta își calibrează scrisul după trăiri proprii autentice, mânându-le în refugiul unui peisagism atemporal, zonă ce putea găzdui, la nevoie, convertirea convulsiilor distopice specifice într-un epicurism funciarmente feminin.

Paradoxul eticismului rostit pe partiturile naivității, pe cât de neavenit la început, a devenit marcă înregistrată, ba chiar s-a articulat în fazele ei mai avansate pe niște obsesii fervente din punct de vedere estetic, precum vitalismul sau purismul. Acest conglomerat liric al antitezelor, ca și la romantici odinioară, a generat variațiuni de îmblânzire a distanței dintre eul frământat – sau, în termeni blagieni, „omul problematic" – și universul său prins în jugul nefast al cronologiei. Poezia șaizecistei s-a configurat, mai cu seamă pe filon labișian (decât stănescian sau sorescian), în teren al omogenizării patetismului comuniunii cu angoasele solitudinii respectiv a unui soi de orgoliu senzorial cu conștiința vinei ereditare.

După o decadă de beznă literară dominată de reprezentativitate și dogmă, aportul Anei Blandiana la resurecția lirismului autohton e imposibil de neglijat. Camuflată într-o candoare personală, „misteriozi[tatea] diafan[ă] a lumii"[1] capătă în poezia ardelencei un dublu rol: de „deschidere a conștiinței spre miracol și taină" și de „normă modelatoare care ridică exigențe supreme în fața ființei"[2]. Mizând pe o estetică pre-baudelaire-iană, cu rădăcini în meditație, contemplare și rememorare, Blandiana învăluie prin alegorii, parabole și alte ipostaze conotative discrepanța dintre năzuințele spiritului neangajat și contextul socio-politic opac. E o tactică de un grad de compromis infim și necesar, una a cărei latură etică lipsită de inflexiunile declarativist-moralizatoare poate fi asimilată nu atât prin pricepere, cât prin percepere.

Deși astăzi numele Anei Blandiana a devansat toate pretențiile de canonizare – autoarea fiind nu doar laureată a numeroase premii de prestigiu din țară și din străinătate, ci și prezentă de mult în manuale –, până a ajunge la această apreciere cvasi-unanimă și constantă, poezia ei, de-a lungul celor peste douăzeci de volume publicate, a îndurat un veritabil maraton de (re)validări și (re)modelări identitare, acțiuni întreprinse în patru etape de creație. De un vitalism exuberant coroborat cu un nelipsit senzualism antropocentric, această poezie a căutat dintotdeauna să

[1]Al. Cistelecan, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 143.
[2]*Ibidem.*

integreze ființa în fluxul fenomenelor elementare și, în continuare, s-o păstreze conectată prin meditație.

Consumându-și prima perioadă de interdicție de publicare (1959-1963), Blandiana debutează numaidecât cu *Persoana întâia plural* (1964), volum prefațat de Nicolae Manolescu. Este și momentul instaurării unui canal de comunicare specific între eu și mediul înconjurător, unul a cărui putere de absorbție provine, așa cum observă și criticul Iulian Boldea, din „[f]renezia vieţuirii într-un univers luxuriant prin bogăția de forme, culori și sunete" respectiv din „urgența de a trăi"[3]. În prim-plan avem o conștiință reflexivă, neconstrânsă și nefamiliarizată cu jugul traumatic, una radiind haihui prin univers cu porii deschiși întru admirație și autoadmirație. Această ființă tributară, se pare, arhetipului forței binelui cunoaște expansiunea pe principiul oglindirii în elementele concrete dimprejur cu potențial de mister. Uneori latentă, alteori debordantă, dimensiunea astrală dobândită din „[s]entimentul de solidaritate cu universul"[4] creează scenarii extatice, dar, culmea, nu și patetice. Candoarea metafizică a senzualității blandianene poate fi ilustrată de aproape orice pasaj din poemul *Dans în ploaie*, clasicizat poate tocmai datorită gesticulației exaltant-virginale, cu „aer vag teatralizant"[5]. Altă dată, din textura idilei răzbat orgolii scriitoricești: „Cine ar putea să mă jignească?/ Măduva surâsului mi-e caldă/ Chiar și-atunci când înghețat pe buze/ Și-ntărit îmi fac din el unealtă. (...) Epoleții generației mele/ Cine-ar îndrăzni să îi jignească?" (*Mândrie*) Timbrul poetic respectă o armonie a iminențelor lirice în tandem cu interogațiile de sorginte reflexivă. Deși limbajul – așa cum a identificat și Alina-Iuliana Popescu în studiul său elaborat – respectă într-o bună măsură grilele deconstrucției, intenționalitatea poetică nu părăsește pentru nicio clipă zona gândurilor edificatoare și, am putea spune, înălțătoare.

În *Călcâiul vulnerabil* (1966) însă, volum care o propulsează pe poetă – potrivit unor exegeți de talie precum Ion Pop – în prima linie a generației sale, centrul de greutate a lirei se reorientează spre semnificație. Sunt sondate aici posibilitățile (și, implicit, eșecurile) cuvântului de a reda fidel realitatea, verbul împrumutând tendințe mimetice și de ordinul simulacrului. Față de volumul precedent, aici sedimentele lexicale prind conștiință de sine în cadrul configurațiilor lăuntrice. „Tot ce ating se preface în cuvinte", respectiv „se-nnorează de vorbe" (*Darul*), constată poeta dând undă verde transfigurării realității în text. Cochetările cu așa-numita *texistență* aduc un plus de dramatism în procesul de decriptare a lumii. De fapt, în termenii teoreticianului poeticii de la care se revendică, poeta lasă impresia că pe măsură ce investește în cunoașterea paradisiacă, de interceptare a mesajului sacru și de propagare rațională a acestuia, cu atât mai mult se lasă păgubașă în fața prerogativelor cunoașterii de tip luciferic. Universul contemplat, impermeabil în fața inocenței junei poete, generează un cod gnomic al miraculosului. „[D]esenul liric se află undeva la confluența dintre grație și asceză, dintre reflecția austeră și ponderea notației minuțioase."[6], afirmă autorul monografiei poetei în legătură cu această plachetă în care șaizecista, problematizând pe marginea utopiilor tinereții cu un „puritanism al candorii"[7], se complace în câteva paradoxuri inerente: pe de-o parte, timpul increatului, al absolutului este urmărit îndeaproape (și uneori întretăiat) de timpul profan, istoric; apoi, nu de puține ori meditația gravă se confundă cu jocul; iar, în cele din urmă, replicii aspre îi răspunde reculul autoironiei. Fiorul estetic este blajin, dar nelipsit, ciocnirea curiozității tinerei de opacitatea evenimentelor cotidiene menținându-l în stare de mocnire. Poeme emblematice ca *Descântec în ploaie* sau *Ar trebui*, alături de unele mituri străvechi, matriceale, precum cel al androginului, încorporate-n lamentouri tandre, jonglează nonșalant cu acest raport de natură pueril-justițiară dintre ființa predispusă la o ceremonialitate hipnotică și legile universului, de cele mai multe ori intransigente. Față de placheta de debut, eticismul din *Călcâiul vulnerabil*, sporit oareșicât, se dovedește a fi conductorul ideal al contururilor incerte, diafane și al figurilor hieratice ale percepției în contextul jubilației vitaliste.

---

[3] Iulian Boldea, *Ana Blandiana. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2000, p. 10.
[4]Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 151.
[5]Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 11.
[6]*Ibidem*, p. 18.
[7]Al. Cistelecan, *op. cit.*, pp. 144, 145.

Începând cu *A treia taină* (1969), scrisul ardelencei trece într-o a doua etapă, aflată sub zodia acalmiei frazeologice. Solipsismul pălește odată cu scăderea stridenței tonale („Mă hăituiește universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine” – *Legături*), denotând un salt spiritual și, mai ales, intelectual semnificativ. Fibra elementarității inconștiente a poetei primenește unghiul de interpretare a existenței, activând ceea ce Octavian Soviany numea „panerotism molcom”[8] (conflictul identitar născându-se taman din imposibilitatea eului de a se defini în cadrul acestuia): „pentru a nu mai căuta să-nțeleg,/ Acoperă-mi ochii ușor/ Și lasă ploaia să curgă pe trupul/ prin care uimirea a trecut ca un plug” (*Elegie*). Deși melancolia determină un anumit nivel de exigență ontologică, ritmul lent și tonul meditativ-retractil instalează un discurs temporal ce pare să destrame identitatea (v. *Contratimp*). Candoarea prinde crustă de incertitudine, astfel că miraculosul este căutat într-un mod mai cumpătat, prin glisaje dialectice între lumi (v. *Hotarul*). Rămâne fascinant cum misterul universului blandianean nu se atinge de tenebre, ci, în locul lor, cel mult, de non-concepte, „generatorul unor viziuni dominate de echilibru și statornicie” fiind ochiul, instrument privilegiat al cunoașterii apolinice[9].

Fațeta intimist-interogativă a poeziei șaizecistei se cristalizează în *Cincizeci de poeme* (1970), volum în care planul semnificanților își mărește plaja exponențial. Un văl metaforic stratificat acoperă zbaterile transcendentale ale ființei, goana piezișă după sens fiind pricipala ei preocupare. Astfel se nasc întrebările retorice precum „Dacă/ Nu s-ar mai face dimineață?” (*Moarte în lumină*) sau „Tu care ai învățat urșii să doarmă/ O iarnă întreagă/ De ce nu mă-nveți ce e somnul?” (*Psalm (II)*), tensiunea dramatică comutându-se în funcție de acuitatea perceperii scurgerii timpului.

Stația *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972) este una de consolidare a programului poetic sugerat în precedentele două volume. Aici, Blandiana optează deja deliberat „pentru un echilibru cosmic, în care regimul solar, diurn al trăirii se îngemănează cu noaptea, ca sub o nouă zodie a cumpenei”[10]. Erosul, în ipostaza sa de neîmplinire, capătă corespondențe thanatice fără ca această relaționare să afecteze în vreun fel seninătatea contemplației. Somnia cosmică îngână conștiința poetică, direcționând-o către un paradis al ancestralei comuniuni: „Adorm, adormi,/ cum stăm cu ochii-nchiși/ Părem întinși alături/ Doi tineri morți egali./ Auzi cum somnoros foșnește soarele/ Prin ierbi uscate,/ Cerul e moale și lasă pe degete/ Un fel de polen./ Peste fețele noastre se mută/ Umbrele cârdurilor de păsări,/ Mirosul strugurilor ne pătrunde./ Adormi,/ Nu te speria,/ Pletele noastre vecine/ Răsfirate în iarbă/ Au început să prindă rădăcini”.

Ulterior *Poezii*-lor (1974) ce reiau spectre vizionare la intersecția dintre oniric și sacru (în *Balada vămilor*, de pildă, zeul se întru[chi]pează când ornitomorf, când în formă de broască), poeta lăsând încă o dată impresia de tălmaci între lumi dintr-o stare a letargiei alinate de fantezie, impalpabilul continuă să scapere printr-o poetică diafană a tainei în *Somnul din somn* (1977). Sub o boltă eminesciană a stării de grație („întunericul își ținea respirația” – *Ca și cum luna*), ardeleanca nu se abate de la rafinarea misterului, în sens blagian[11], trebăluind la exorcizarea trivialității gândului thanatic. Cartografiind parcă sinapsele universului fără a le perturba activitatea, „Ana Blandiana [pare să, *n.n.*] scrie o poezie a surdinei”, întrucât „opțiunea nu vine dintr-o discreție cu virtuți muzicale, ci din teama de a nu violenta simțurile noastre, de a nu transforma confesiunea (...) în reprezentație, în spectacol cabotin”[12]. Un veritabil ierbar cu foșnete a(nce)strale cultivă poeta în acest volum, recuzita imagistică de natură vegetală având rolul de a tempera tonul elegiac, de a recondiționa, empatic, cugetul în funcție de simțuri. Metamorfozele absconse ale eului contemplator pot fi intuite mai mult după diversitatea tropilor agronom-rurali și a speculațiilor ascetice (*Cel ce mă visează*). Transfigurarea spirituală (v. *Ancoră*) se produce, sub o zodie împăciuitoare, prin

[8]Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 23.
[9]*Ibidem*, p. 24.
[10]Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, p. 293.
[11] La un moment dat, Eugen Simion vorbește despre o „somnie situată între voluptatea eminesciană a integrării în ritmurile cosmice și teroarea blagiană a sfârșitului” (Eugen Simion, *Prefață* la Ana Blandiana, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1989, pp. XVI-XVII.).
[12]Daniel Dimitriu, *Ares și Eros*, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 188.

atomizarea temporalității, membrană protectoare ce rareori ajunge să fie străpunsă de câte o apologie, așa cum e poemul dedicat lui *Avram Iancu*.

Traversând un moment al diversităților filigrane prin *Întâmplări din grădina mea* (1980), vlăguirea subiectului se desăvârșește, putem spune, în *Ochiul de greier* (1981): „Am obosit să mă nasc din idee/ Am obosit să nu mor –/ Mi-am ales o frunză/ Iată din ea mă voi naște" (*Am obosit*). Se consolidează aici un limbaj parabolico-aforistic, unul, în orice caz, de esențializare a eului prin țesătura textuală tot mai alienantă. Antropocentrismul este acoperit de zgomotul naturii, iar literele se împletesc cu datele geografic-peisagistice, parazitând tărâmuri pitorești în căutarea integrării (*Am obosit*, *Definiție* etc.). Obsesia reîntoarcerii în increat, manifestată explicit prin poemul *Oul* (cu referință evidentă la *Oul dogmatic* barbian), plasează ființa la răscrucea dintre indivizibilitate și individualitate. Poate de aceea, universul poetic al Anei Blandiana e un labirint hibrid de rapsodii elegiace și pasteluri melancolic-metafizice, unul în care limbajul conotativ (guvernat de simbolistica vegetativă a somnului), subțire dar chintesențial precum firul Ariadnei, reprezintă cheia justificării (și mai puțin a înțelegerii) enigmelor.

Volumele publicate între anii '83 și '90 se înscriu în a treia etapă de creație a poetei. Vorbim, mai exact, de *Alte întâmplări din grădina mea* (1983), *Ora de nisip* (1983), *Stea de pradă* (1985), *Întâmplări de pe strada mea* (1988), *Poezii* (1989) respectiv *Arhitectura valurilor* (1990), culegeri de versuri în care blagianismul retrogresiv al poeticii blandianene se dedă, din când în când și neașteptat, la cronologia istoriei personale: „E prea târziu:/ Celula însăși se destramă,/ Nu mai recunosc niciun pact –" (*Târziu*). Sensul cuvintelor execută modulații între avantajele și dezavantajele *phantasiei* față de realitate. Crizele metafizice (v. *La celălalt capăt*, *Cel viu*, *Tu treci* etc.) sunt ambalate în continuare în interogații stilizate cu tandrețe, ideea fiind înălțată asimptotic până la un nivel lipsit de gravitația argumentelor. Astfel se face că drumurile inițiatic-transcendentale ajung să fie doar schițate (când reflexiv, când senzorial), nu și parcurse.

În *Ora de nisip* (1983), de pildă, antologie întregită cu texte inedite (care, la rândul lor, constituie părți din materialul *Stelei de pradă* [1985]), trecerea (sau, barem, ocheada aruncată) *dincolo* se face prin revelațiile văzute ca niște „iluminări/ Trecătoare" (*Câte miracole*). Nu mai puțin plastică decât compactă, placheta abundă de figuri trasate în tușă expresionistă: dumnezeu e surd, arhanghelii sunt murdari de funingine, spaima are uter, iar speranța uitată supurează. Odată cu această etapă de creație, dialectica lirică își mărește spectrul de contraste prin dihotomii secundare precum lumină-întuneric sau viață-moarte, iar romantismul prevalat în volumele anterioare se condiționează acum în mare măsură de o mitologie particulară guvernată de factorul vegetativ. Filonul gnoseologic preferă fundăturile oximoronice ale absurdului („Ce grosolană eroare să crezi/ Că îmblânzitorul cântec/ A putut fi topit de Orfeu/ Din cuvinte..." – *Îmblânzitorul cântec*), acest tip de abordare conducând la mutări de accente de pe dialectica eticistă pe probleme eminamente existențialiste. Iată cum vitalismul blandianean înglobează organic binele și răul, abolindu-le de exigențe semnantice extreme: „Și faptele mele, oricât de bune,/ Nu vor reuși să mențină un echilibru/ Oricât de instabil,/ Pentru că nu între bine și rău/ Va fi balanța din urmă,/ Ci între a fi fost și a nu fi fost." (*Balanța cu un singur talger*). În acest punct însă, contrar etapelor poetice premergătoare, lăuntricitatea se manifestă prin spasmele retractilității și ale dezagregării („O fugă în tine însuți cât mai adânc./ De afară, din calendar. (...) O fugă fără oprire/ Mereu înăuntru./ Mereu mai adânc, mai fetid." – *Înăuntru*), cumulând prin procedee alegorice „o suită de aproximări imagistice ale «ideii» pentru a-i da în final o «figură» aforistică."[13]

Volumul care încheie penultima fază a evoluției poeticii Anei Blandiana este *Arhitectura valurilor*. Apărută în 1990, dar scrisă în ultimul an de comunism, placheta marșează escatologic (v. *Dies ille, dies irae*), în subtext, ce-i drept, pe temele alienării și izbăvirii. În demersurile sale de consistență etică, șaizecista, deznădăjduită în fața inerției erodării ființei (și, implicit, a legăturilor sociale), împrumută glasul comun al creației, în sens teologic, pentru a sublinia gravitatea alterării în concordanță cu tăcerea divinității. Totuși, niciodată nu se ajunge la dojeni acide pe verticală, disperarea și agonia fiind trecute întotdeauna prin filtru reflexiv înainte de a se concretiza în

[13]Ion Pop, *op. cit.*, p. 297.

expresie. Versurile din *Arhitectura valurilor*, înrădăcinate într-un prezent circumscris de răul social, înfăţişează nevoia stringentă a omenirii de a-şi trezi simţul responsabilităţii. Acest „paradis bolnav" propriu unei viziuni lirice scindate este ilustrat ulterior şi-n antologiile *Balanţa cu un singur talger* (1997) respectiv *La cules de îngeri* (1997), cele ce confirmă observaţia antinomică a lui Alex. Ştefănescu, potrivit căreia Ana Blandiana, „[c]u aerul ei de fiinţă angelică, dornică să nu tulbure pe nimeni, (...) este, de fapt, foarte tulburătoare"[14].

În ultima (citeşte: cea mai recenta) etapă de creaţie poetică, suflul nou este dat de vigoarea memoriei în raport cu discursul temporal construit în volumele precedente: „Vino lin, lunecând printre morţii de piatră/ Ferecaţi în muzee, fără milă-admiraţi,/ Pe când greul pământului de sub marmure latră/ Hexametrii uitaţi" (*Apollo*). Predispoziţia critică – înmuiată, în continuare, într-o oarecare seninătate şi curiozitate – este dată în *Soarele de apoi* (2000) de o sensibilitate călită, care de-a lungul metaformozelor sale şi-a uzitat nişte norme etice înnăscute pentru a evita compromisul. Astfel se nasc judecăţi de valoare aprige ca „omenirea/ Şi-a condamnat la moarte/ Nu atât criminalii/ Cât sfinţii." (*Nord*), sesizându-se negreşit ieşirea la rampă a unor subiecte delicate până acum tabuizate. De această dată ţelul este evitarea dezintegrării, în sens axiologic: „păcatele" omenirii mai pot fi izbăvite de căderea în uitare, fapt realizabil prin subjugarea – ca în primele volume – a istoriei de către timpul sacru. „Întreabă,/ Dar lasă-mă vers." (*Lasă-mă*), spune poeta sub aura-i blagiană reaprinsă, explicându-şi opţiunea într-un alt poem: „Nu există răspuns în stare/ Să crească cât propria sa întrebare." (*Nu există răspuns*). Memoria colectivă are nevoie, deci, pentru a se salva, de o restartare. Poezia din *Soarele de apoi* – iar aici, atragem atenţia asupra referinţei prime a adverbului, cea la postdecembrism – propune, de fapt, o reevaluare a parametrilor principiali, ecuaţie ce îşi aluvionează numeroase variabile dihotomice precum normă-eres, cuget-afect respectiv claritate-obscuritate. Pe aceste coordonate îşi încordează senzorialitatea metafizică[15] (*Nici una, nici alta*) această conşiinţă poetică a cărei fascinaţie vitalistă (ce, de altfel, electrizează întreaga vegetaţie) provine din nostalgie şi paseism topologic.

Nu e altcum în *refluxul sensurilor* (2004), unde expunerea descriptiv-tainică se exersează pe enumeraţii şi frânturi apoziţionale. În acest punct, rămâne interesant de constatat un aspect conservat în poezia şaizecistei, şi-anume că, deşi misterele existenţei reprezintă principala preocupare a poetei, limbajul antrenat întru bâjbâirea în necuprins valorifică aproape în exclusivitate termeni ce aparţin vocabularului fundamental al limbii. În atare condiţii, se poate isca nedumerirea: oare nu e toată această operă doar o lamentare liricoidă, lipsită de mize majore? Citită astfel, lirica blandianeană ar fi nedreptăţită din cel puţin două motive; pe de-o parte i s-ar neglija latura etică bine închegată, ţinută în frâu tocmai de această voce ignorantă parcă la schimbările de paradigmă filozofică (şi, în consecinţă, literară) apărute în postmodernismul autohton tardiv. Pe de altă parte, nu s-ar lua în calcul autoritatea viziunii brute, de sorginte blagiană acestui imaginar colcăind de nelinişti metafizice proprii. Citind în cheie gnoseologică semnele unui peisaj la îndemână, Blandiana are ca primi mesageri fauna şi flora („E destul să încerci să-i mângâi magnifica blană lichidă/ De fiară a apocalipsei (...) Pentru un adevărat sfârşit al lumii..." – *O fiară*), prin acestea intermediul acestora lumea ideilor poate fi palpată. Cercetată de o conştiinţă atât retrospectivă, cât şi, concomitent, prospectivă, comprehensiunea însăşi pare să plutească în particulele cosmice evocate, prin succinte transe onirice, în diferitele sale forme. Dar volumul *refluxul sensurilor* rămâne unul de referinţă în poezia Anei Blandiana mai degrabă prin sistemul său simbolistic. Includem aici prezenţa misterioară a calului ca un Charon printre lumi; somnul, refugiu şi întoarcere în timpuri apuse sau pur fictive; patria cu molima sa ideologică (*Ziar*); motivele eminamente creştine: viaţa de apoi ca răsplată pentru faptele săvârşite, judecata de apoi, vina, ispăşirea, liberul arbitru; dar şi unele elemente de sorginte păgână: zeii, a căror consistenţă devine de natură poetică în *Sonet degradat* respectiv referinţa la Uroborus din *In memoriam*. Deşi neomogenă, suprapunerea aceasta de planuri mitologice se justifică prin conştiinţa faptului că „noi suntem propria noastră istorie" (*Secolul nostru*).

---

[14]Alex. Ştefănescu în Ana Blandiana, *La cules de îngeri*, Editura Litera, Chişinău, 1997, p. 290.
[15]Sau „gândul înmuiat în metafizic", cum formulează Ion Negoiţescu în *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 39.

Focarul se mută în *Patria mea A4* (2010) pe valențele intime pe care le poate acorda viețuirea livrescă sau *texistența*. Această „retragere în solitudinea literaturii”[16] se produce ca un reflex față de gălăgia mundană tot mai greu tolerată de poetă (v. critica timidă la adresa milenialilor din *Pe role*), îmbogățind convulsiile poietice blandianene. Geometria cosmică depinde acum de nașterea sau reprimarea nașterii textuale: „Nu mai am dreptul să mă opresc./ Orice poem nespus, orice cuvânt negăsit/ Pune în pericol universul/ Suspendat pe buzele mele.” (*Biografie*) Astfel se construiește patria A4: dintr-un depozit abia descoperit de semne celeste oglindite în propria conștiință: „Să descifrez urmele care nu se văd,/ Dar eu știu că există și așteaptă/ Să le trec pe curat/ În patria mea A4?” (*Patria neliniștii*). Reflexia transcendentală este obsesia șaizecistei în acest volum: în *Ca într-o oglindă*, de exemplu, descoperim că reprezentarea eului se face mereu prin prisma propriului avatar din increat. „Natura are oroare de vid” (*Atmosferă*), constată poeta referindu-se fără doar și poate la firea omului, inclusiv, cel a cărui singură modalitate de rezistență este un tip de atitudine vitalistă canalizată în interogații, polemici și comentarii. În poemul *Mistere*, de pildă, eul liric se întreabă unde se duc zeii atunci când nu mai sunt zei, unde își petrec, lipsiți de putere, eternitatea. La fel de contondentă e poeta când afirmă cu tărie că: „Sunt ani de când cred/ Că marea nenorocire a oamenilor/ Este că sunt prea mulți pe pământ” (*Joc*), devenind suspectă de gândul genocidului, sau când, în poemul *Rugăciune*, adresează pentru întâia oară divinității o săgeată nemiloasă. În încercarea de a dejuca tentațiile maniheismului (venit pe filiera romantismului german), Blandiana îngroașă în acest volum aura sacrală a miraculosului, confundând astfel cronologia evenimentelor (temporalitatea diabolică în care ele se desfășoară) cu timpul suspendat al contemplării lor (v. senzația de deja-vu din *Recunoașteri*).

Un alt – și ultim – exemplu al acestei etape de creație neîncheiate a poetei este *Variațiuni pe o temă dată* (2018), apărută ca o completare la versurile cu tentă tragică din *Orologiul fără ore* (2016). Scrisă din carcera nostalgiei, placheta reprezintă un recviem liric emoționant realizat în omagiul soțului proaspăt răposat. Tema morții este declinată aici prin diverse fulgurații ale memoriei, întrebări existențiale și nevoi imediate, adresarea directă având un caracter familiar-evocativ: „Doar tu știai să construiești o singurătate/ în care puteam încăpea amândoi” (*Mereu*), „Din copilărie până la moarte cuvintele/ ți s-au mărunțit și chinuit reciproc” (*În jurnalele tale viața apare aproape insuportabilă*). Semnele celui trecut la cele veșnice sunt căutate în zăpadă, în dungi de lumină, în venirea Crăciunului și, bineînțeles, în zâmbetul din fotografie, demers întreprins în încercarea de a învinge greutatea apăsătoare a trecerii timpului în planul concret. Nici fondul traumatic generat de socialism nu este înlăturat, dar e contracarat cu haz amar (v. poemul *Dacă am avea ca pe vremuri microfoane prin casă*), dovedind cristalizarea deplină a preocupărilor etice blandianene.

Judecată prin prisma celor peste douăzeci de volume de poezii inedite, Ana Blandiana, recunoscută și datorită implicărilor sale cultural-civice, este astăzi, fără îndoială, cea mai vizibilă și apreciată reprezentantă a generației șaizeciste de poeți de la noi. Timbrul său cumpătat, fără stridențe, stilul de un rafinament impresionist, exigența morală și firea curioasă, deschisă spre miraculos au întrunit, în plenitudinea acestei opere poetice bogate, condițiile necesare unei sensibilități poetice al cărei ultimatul estetic are toate șansele să dăinuie peste vremuri.

BIBLIOGRAPHY

1. The author’s bibliography

Blandiana, Ana, *Persoana întâia plural*, Editura pentru Literatură, București, 1964;
Blandiana, Ana, *Călcâiul vulnerabil*, Editura Tineretului, București, 1966;
Blandiana, Ana, *A treia taină*, Editura pentru Literatură, București, 1969;
Blandiana, Ana, *Octombrie, noiembrie, decembrie*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
Blandiana, Ana, *Somnul din somn*, Editura Cartea Românească, București, 1977;
Blandiana, Ana, *Ochiul de greier*, Editura Albatros, București, 1981;

[16]Ion Pop, *op. cit.*, p. 301.

Blandiana, Ana, *Stea de pradă*, Editura Cartea Românească, București, 1985;
Blandiana, Ana, *Arhitectura valurilor*, Editura Cartea Românească, București, 1990;
Blandiana, Ana, *Soarele de apoi*, Editura DU Style, București, 2000;
Blandiana, Ana, *Refluxul sensurilor*, Editura Humanitas, București, 2004;
Blandiana, Ana, *Patria mea A4*, Editura Humanitas, București, 2010;
Blandiana, Ana, *Orologiul fără ore*, Editura Humanitas, București, 2016;
Blandiana, Ana, *Variațiuni pe o temă dată*, Editura Humanitas, București, 2018;
Blandiana, Ana, *Cincizeci de poeme*, Editura Eminescu, București, 1970;
Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Cartea Românească, București, 1974;
Blandiana, Ana, *Ora de nisip*, Editura Eminescu, București, 1983;
Blandiana, Ana, *La cules îngeri*, Editura Litera, Chișinău,1997;
Blandiana, Ana, *Opera poetică* (2 volume), Editura Cartier, Chișinău, 2008;
Blandiana, Ana, *Pleoape de apă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

2. Critical studies/books

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2000;
Cistelecan, Al., *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987;
Dimitriu, Daniel, *Ares și Eros*, Editura Junimea, Iași, 1978;
Negoițescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994;

Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi* (IV), Editura Cartea Românească, București, 1989.

AUTOBIOGRAFÍA CONVENTUAL FEMENINA: UN VIAJE EN EL MUNDO DE LA ÉPOCA COLONIAL

Diana-Giorgiana Mihuț
PhD Student, Universidad de Valencia, Spania

Abstract:The era of the colony in Latin America was a very restrictive era in many situations. Women could not have an important role in the development of society and precisely because of that, there were many intellectual women who hid in the only places where they could develop that love for the Letters, into the convents.
Although many of these nuns believed that they would be able to get rid of this "clausure" society, in convents they could not free themselves from the burden imposed by society. But the few that have really managed to do this were very important. It is worth mentioning Sor Juana Ines de la Cruz, Sor. Úrsula Suárez, Madre del Castillo or María de San José, nuns who have surpassed their status as simple nuns to become important figures in the history of writing. These nuns in the convents had the opportunity to write their lives through the "journey" to God, a journey that allowed them to be close to the Divine, but that, at the same time, allowed them to say everything that was wrong in that society.
In this work, we will try to point out by a "journey", starting from the writings of the nuns, in which a real world is shown to us and that in many occasions has even been compared with some biblical event or with the sufferings with those of the Virgin Mary.

Keywords: Autobiography, convents, nuns, colony, journey, Divinity

1. Introducción

Las mujeres fueron ignoradas y marginalizadas durante muchos siglos. Sin embargo, en nuestros tiempos, ocupan un lugar aparte tanto en la cultura, como también en la vida social y cada vez se ven involucradas en diversos proyectos, ocupando cargos más altos que en otros tiempos. Por eso, el feminismo es uno de los movimientos sociales más importantes de principios del siglo XX, movimiento que cambia la manera de ver las cosas, la visión del mundo, dándose un papel importante a las mujeres y valorándose su condición y sus opiniones.

Sin embargo, el movimiento feminista no empezó solamente en el siglo XX, sino que antes también hubo importantes manifestaciones de este tipo. Muchas personas que en aquellos entonces eran "anónimas" promovían este fenómeno en sus escritos. Precisamente por eso, en este trabajo decidimos que vamos a dar un viaje a partir de los escritos de algunas monjas importantes de la época colonial para poder ver cómo era la situación de la mujer en el siglo XVII, especialmente en el territorio de Chile. Aunque la sociedad le prohibía estudiar o escribir, las mujeres que eligieron la opción de entrar a profesar en algún convento del territorio, sí que podían continuar dedicándose al conocimiento, afán que algunas de ellas desarrollaron con habilidad. Pero a lo largo del viaje, también vamos a ver qué, aunque se libraron de esa clausura que imponía la sociedad, en el convento había algunos aspectos que imitaban la sociedad que existía fuera de los muros de los conventos.

2. Contexto histórico. La sociedad del siglo XVII

La sociedad de esa época barroca era una sociedad de fuertes contrastes. Fue una época dominada por la colonización de esas tierras, época en la cual los europeos impusieron sus propios costumbres e ideas. Aunque se impusieron, también ellos tenían que cambiar y adaptarse a las nuevas condiciones que les ofrecía el nuevo continente. Pero, aunque la conquista fue considerada una realizada por hombres, las mujeres tuvieron un papel fundamental, pese al hecho de no ser mencionadas. Beatriz Ferrús dice que Isabel, la Católica, "fue uno de los principales motores de la

conquista", una "valedora de la empresa colonial", pero que también era consciente de que en el mundo antiguo, aunque no se podía hablar del papel de las mujeres en la vida cotidiana, ellas sí que poseían un papel muy importante:

> "la reina era muy consciente de que en los modelos de colonización del mundo antiguo la mujer había desempeñado un papel fundamental como eje del núcleo familiar, pues el asentamiento de familias completas en las nuevas tierras garantizaba el éxito del proceso de colonización y su estabilidad a largo plazo." (2004:16)

La misma Ferrús afirma que las mujeres estuvieron presentes en las nuevas tierras mucho antes de que llegaran los españoles, haciendo referencia a las amazonas que habitaban allí. No hay que olvidar que también Colón, en sus cartas para los Reyes, menciona a las amazonas. Cabe destacar que Hernán Cortes se beneficiaba de la ayuda de Doña Mariana (La Malinche), ayuda sin la cual no habría podido conquistar las tierras de Moctezuma. Esta idea también aparece en el libro de Adriana Babeţi, *Amazoanele* en la que la autora nos habla sobre cómo las mujeres evolucionaron siglo tras siglo, llegando a nuestros días, período en el cual ya no se puede hablar de esa discriminación, ya que adquirieron cada vez más derechos.

En el momento en el cual llegaron a las tierras americanas, la situación de la mujer española, denominada también la mujer "blanca", "criolla" o "europea" no cambió mucho en relación con los hombres. Pero, en relación con las mujeres indígenas, se podía hablar de una superioridad, que creaba situaciones tensas entre ellas:

> "La escasez de mujeres españolas, frente a la abundancia de mujeres indígenas, crea en los principios de la colonización una serie de situaciones ilegales y forma el mestizaje basado en la violencia, que se realiza durante la Conquista y se prolonga durante la colonización, aunque en menor proporción debido a la protección real a las indígenas." (Muriel, 1974:13).

Esta misma idea la podemos encontrar también en la obra de Ferrús, que menciona que el "lugar social *mujer*" nos remite a las características de la sociedad de la Nueva España: "linaje, color de la piel y posición económica" (Ferrús, 2004:18), lo que afecta tanto a las mujeres como también a los hombres. En aquellos tiempos, el linaje era lo más importante. Y ese linaje se refleja en la pirámide social que mostraba, en función de la pureza racial, la posición que uno tenía en aquellos tiempos. En la cúspide de la pirámide se situaba la mujer blanca o criolla, siendo seguida de las demás mujeres de sociedad:

> "En un mundo donde la mezcla es la regla, la pureza racial se convierte en la excepción prestigiosa. De este modo, la mujer blanca castellana o, en su defecto, criolla, se sitúa en el vértice de una pirámide de prestigio, donde la india de linaje noble ocupa un segundo escalón, al que le sigue el de mestiza y luego el de la mulata, para dejar en la base de esta pirámide a aquella que es considerada siempre inferior: la negra." (Ibíd.)

Como podemos ver, estas ideas nos demuestran que había una jerarquía muy bien establecida entre las mujeres, aunque no eran consideradas importantes. Aunque tenía unos roles bien definidos, no se puede decir que la mujer fue aceptada como un sujeto autónomo. Eran consideradas solamente co-participantes de una sociedad cultural e ideológica. Por eso, tenían solamente dos opciones para elegir: el convento o el matrimonio.

Las que elegían la vía del matrimonio tenían que respetar las virtudes de la esposa perfecta, que son la fidelidad y la vida de recogimiento (Mendoza Pérez, 2004: 61). Su objetivo fundamental era de perpetuar la especie y obedecer en todo a su marido. Tenían que aceptar esta vida como si fuese un mandato divino. Las mujeres en el siglo XVII, pero también las de los siguientes siglos, eran consideradas, desde un punto de vista legal, menores de edad de por vida. Antes de casarse estaban bajo la tutela del padre, mientras que después estaban bajo la tutela del marido. Si se hubieran quedado huérfanas o viudas pasaban bajo la tutela de un pariente varón más próximo, o bajo la autoridad religiosa, que velaba por sus intereses. La mujer tenía que encarnar la honra absoluta, tenía que respetar las reglas impuestas por la sociedad y por la familia, siendo siempre sometida.

Existían los llamados 'recogimientos', que podían ser internados, orfanatos, espacios en los cuales iban mujeres viudas, huérfanas, divorciadas, pero también cualquier tipo de mujer que no formaba parte de ninguna de las categorías anteriores y que querían escapar de las dos opciones que

le daba el mundo de aquel entonces: el matrimonio o el convento. En estos recogimientos las mujeres debían adaptarse rápidamente, lo que lleva a Foucault a decir que aquí hay un grado de clausura similar a la de la celda. Aun así, Arenal y Schlau en su libro *Untold Sisters*, mencionan la doble función de los recogimientos, pero también evidencian que era un lugar donde las mujeres se apoyaban entre sí y cultivaban un cierto grado de independencia. (Arenal, E. y Schlau, S., 1989: 3)

Como bien se puede ver, las mujeres "coloniales" vivían en un mundo lleno de clausuras, clausuras que se apoderan de su espacio, de su cuerpo, de su mente, resumiendo su papel sólo a tres aspectos principales: la maternidad, educación de los hijos o al servicio de Dios. Rama decía que la sociedad latinoamericana era como un espacio de una `comunidad ordenada` en la cual la mujer era la persona más controlada. (Rama, 1983:1)

El convento colonial

Existía una clasificación social con base en el color de la piel y según la posición social que tenía su familia. Esta posición era muy evidente por la dote que la familia tenía que pagar al convento. De esta manera, las monjas más ricas gozaban de una vida privada en sus celdas, que se parecían más bien a un apartamento y que también se beneficiaban de criadas, mientras que las demás monjas tenían que compartir una celda con otras monjas (más o menos diez en una celda). Este detalle es el que causaba disgustos entre las monjas y las criadas, criadas que eran indígenas, que tenían poca educación y que no podían entender su forma de vivir. El mismo Benítez nos ofrece algunos datos de la situación que existía en el convento de San Jerónimo, convento donde estaba también Sor Juana Inés de la Cruz. Según sus datos, en 1673 había 87 monjas y más de 200 sirvientes (Benítez, 1992: 49).

Aunque existía la clasificación que había afuera del convento, el convento era visto como una posibilidad para poder estudiar. Según Ferrús, las primeras que tomaban el hábito eran mujeres solteras, quienes practicaban una vida de oración, como era típico de la mujer consagrada (Ferrús; Girona, 2009: 12). En las obras de Josefina Muriel, Conventos *de monjas en la Nueva España* y *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana,* se habla del estatus que tenían las mujeres en conventos.

El convento también les ofrecía a las monjas la posibilidad de superar su estatuto, mejorando su condición intelectual mediante las actividades como el canto, la lectura, la escritura, la pintura, el bordado, siendo denominado como "recinto conventual" (Arenal y Schlau: 1994). Los mejores ejemplos de estas monjas, que buscaban siempre a documentarse y que participaron activamente en los asuntos de la época mediante la escritura de obras son: Madre Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, Sor Úrsula Suárez, Madre María de San José, Sor Juana Inés de la Cruz, etc.

3. La mujer en el convento

A lo largo de los años, la escritura de las monjas era comparada y asociada con la escritura de los conquistadores. Ferrús menciona que tanto las monjas como los conquistadores escribían desde una posición del "banquillo de los acusados", porque sus escrituras eran examinadas con mucha atención e intentaban imponer las propias visiones de un acontecimiento (Ferrús, 2005:55). De esta manera, el lector de estas obras se convierte en un juez que lo examina todo detalladamente.

Gómez Moraña (1984: 74) afirma que las vidas conventuales son muy parecidas a la literatura picaresca, como también a las manifestaciones autobiográficas. En consecuencia, "la *narratio* era supeditada a la persuasión y argumentación", mientras que el narrador se presenta siempre como un 'elegido' de Dios para escribir. Ferrús sostiene que las vidas de las monjas "coloniales" son como un relato de un episodio de la conquista:

> "Las vidas de las monjas místicas coloniales son, de algún modo, también los relatos de una conquista, las crónicas de conquista nacen de un acto de fe, ambas manifestaciones asumen un metalenguaje jurídico y quieren legalizarse; pero, incluso cuando lo consiguen, en sus fisuras exhiben las formas de lo proscrito. Ni ante la ley de Dios ni ante la ley de los hombres lograrán jamás la absoluta ortodoxia." (Ibíd.: 56)

En aquellos tiempos, escribir en los conventos suponía un verdadero reto para cualquier monja. Las llamadas *vidas* eran consideradas solamente "géneros menores", géneros considerados

"acordes con su capacidad intelectual" (Ferrús, 2005:62). Estos escritos de vida se realizaban por mandato confesional, siendo una escritura de obediencia. La monja contaba su historia, siguiendo un esquema de otras historias de vida, en especial la de Jesús Cristo. En esa época barroca, la técnica del *imitatio* clásica era la principal para poder escribir. Los temas principales que debían ser imitados eran las vidas de santos, algunos relatos hagiográficos o la ya mencionada vida de Cristo. Así que el texto se redacta sobre una "falsilla" (Ibíd.: 63).

Las monjas coloniales escriben sus vidas por órdenes de sus confesores y Margo Glantz considera que estas vidas transitan la hagiografía, o sea, escriben solo lo que pueden o deben decir para que luego sea leído, aunque muchas veces, algunos aspectos no pueden ser ocultados tal y como quisieran los involucrados. Las descripciones del lenguaje del cuerpo, de los sueños que la monja tiene nos hacen que leamos la obra de alguna forma, descifrando cada uno de los lectores lo que la autora quiere decir.

Estas escrituras por mandato o por obediencia se inscriben en las características del discurso del poder, donde se puede ver cómo el tono de la autora cambia nuestra perspectiva y hace que movamos la mirada hacia una perspectiva diferente de la inicial, una perspectiva en la que podemos ver cómo esas monjas reclaman sus derechos por ser iguales al hombre y al mismo tiempo por ser diferentes como mujeres.

Como habíamos dicho, los escritos eran solicitados por los confesores o por una autoridad eclesiástica, teniendo de esta manera una fuerza e influencia muy poderosa para la monja. De esta forma, era imposible desobedecer lo que el superior le decía. Muchas veces estos escritos eran como una preparación de confesión o autodefensa ante la Inquisición o como la denominación oficial en aquella época, "el Santo Oficio". De esta forma, los escritos eran un reto para las monjas, un reto que tenía dos aspectos fundamentales: conocerse mejor a sí mismo y hacerse conocer.

El confesor tenía un papel fundamental tanto en la vida de la monja, como en el proceso de la escritura. Él era la única persona autorizada para entrar al convento y poder decidir lo que haría con la monja, porque él era quien leía la escritura y el que la juzgaba. Así, se crea una "división de roles dentro del macrorelato religioso" (Ferrús, 2004: 73-74). Estas obras toman como destinatario del texto al confesor, pero cada una de ellas lo enfrenta de una manera diferente, contándose su historia de una forma personal. Siendo así, estos escritos pueden ser considerados como "relatos de vida dialógicos" (*Ibíd*.: 75).

Ferrús menciona que "al crear un espacio particular para el ejercicio de la vida y la palabra el recinto monástico femenino abría infinitas posibilidades a los quehaceres intelectuales, pese a las limitaciones y censuras impuestas al estudio" porque "serían muchas las mujeres que lograrían hacerse un hueco en la `lucha por el poder de interpretar` y que convertirían su paso por el convento no sólo en una experiencia de adquisición e intercambio de conocimiento, sino también en una oportunidad para legar a la posteridad su propia obra" (Ferrús, 2004:28).

Estos escritos, considerados "géneros menores", son los que nos abren el camino hacia el mundo literario barroco, un mundo en el cual la mujer colonial no tenía muchas opciones, pero leyendo estas *vidas* podemos entender mejor cómo era ese mundo. Los textos que hemos elegido para este trabajo presentan una característica común: un personaje protagonista, un yo, que es una mujer, que relata sus experiencias de vida en primera persona. Estas voces que se dirigen al mundo son voces en los cuales "se escuchan voces de mujeres que 'entraron en religión', la relación con la divinidad, pero también con la propia institución religiosa" (Ferrús, 2004: 37).

4. Hagiografías, *imitatio Christi* en Sor Úrsula Suárez

Úrsula Suárez y Escobar, o más bien Sor Úrsula Suárez, era una religiosa chilena que nació en 1666 en Santiago de Chile. No tenemos mucha información sobre su vida, excepto la que podemos sacar de su única obra, *Relación autobiográfica.*

Sor Úrsula Suárez y Escobar empezó a escribir desde una edad muy temprana. Su obra, *Relación autobiográfica*, fue escrita entre 1700 y 1730, en la que relata hechos desde su nacimiento hasta el momento que muere su segundo confesor, Tomás de Gamboa. También hay referencias a hechos que ocurrieron antes de su nacimiento, con respeto a la abuela materna, un personaje

fundamental para la formación de la monja. El crítico Ferreccio, el que escribe también el "Prólogo" de la obra, decía que esta obra tiene la forma de la memoria, pero que no es un diario de vida, sino más bien una enumeración de hechos del pasado, formando de esta manera un discurso confesional. Pero este discurso no tenía como fin su publicación, aunque era muy común encontrar publicados los relatos autobiográficos en el siglo XVII.

Relación autobiográfica es el título que propuso el filólogo Mario Ángel Ferreccio Podestá a la obra en 1984, cuando se publica por primera vez. La edición publicada tiene un largo "Prólogo" escrito por el mismo editor y con un "Estudio Preliminar" escrito por el sociólogo Armando de Ramón. Tanto el "Prólogo" como el "Estudio Preliminar" constituyen las primeras aproximaciones críticas al texto escrito por Sor Úrsula Suárez. En el mismo prólogo, Ferreccio menciona que la obra de Sor Úrsula es más bien una rememoración de sucesos pasados, lo que lleva al concepto de hagiografía, donde se hace una selección de los eventos (Ferreccio, 1984: 9). Entonces se puede decir que la obra de Sor Úrsula es una autobiografía, porque cuenta con una selección de memorias en las que narra sus experiencias personales.

En la obra de Sor Úrsula, *Relación autobiográfica*, abundan los detalles, la principal característica del texto, la escritura por obediencia. La misma Sor Úrsula confiesa que escribe a petición de sus confesores y que ellos son los que controlan lo que ella escribe. Esto es lo que hace más especial la obra, una obra que se agrupa en catorce cuadernos que forman sus capítulos.

Otro aspecto de la obra de sor Úrsula que llama la atención es que los temas están mezclados con algunos elementos de la literatura picaresca. Por ejemplo, K. Myers sostiene que esta combinación de los discursos autobiográficos espirituales y el género picaresco es realizada para enfrentar las atribuciones de los roles femeninos de la sociedad colonial (1998: 164).

> "Sinificábame había sido incasable; yo le dije que Dios quería que conmigo se juntase, pues paresíamos de un humor, y que el casarme con él nacía de corasón. **Duró el ajustarse esto un mes entero. Yo cada día más mentía,** porque todos los días me visitaba y instaba. **Yo le desía fuésemos despacio, que a mis padres no quería disgustarlos, que podrían desheredarme**; (…) Por último, no pudo sufrirlo y quísome pedir a1 obispo: ¡en qué me hubiera yo visto!: ¡profesa y con marido**! Detúvelo yo, disiéndole hablaría (a) un confesor lo dijese a mis padres para que mejor se acomodase;** él se apuraba, porque estaba de viaje con dies mil mulas y cordobanes para Potosí; **yo le desía fuese y me dejase aquí, que bien segura quedaba, y en esto la verdad hablaba"** (Sor Úrsula, 1984:158-159)

Cabe mencionar que sor Úrsula, como todas las mujeres de esa época, teme por el castigo que podría recibir debido al hecho de que escribía.

> "Señor mío, ¿por qué cuando usas de tus misericordias con las mujeres, anda la Inquisición conociendo de ellas?" (Sor Úrsula, 1984: 252).

Otro aspecto muy recurrente en la obra de sor Úrsula es la sanción. Esta sanción se nota desde la primera página, en la cual sor Úrsula se reconoce como "la suma de la maldad", "arrastrada por la mala inclinación" (Sor Úrsula, 1984: 90) y poseedora de un "mal natural" (Sor Úrsula, 1984:116).

> "si ésta [la mala inclinación] la Divina Providencia no la hubiera sujetado con gravísimas enfermedades, hubiera sido mi vida un desastre" (Sor Úrsula, 1984: 90)

Esta maldad y su aceptación contrastan con las virtudes que tienen cada monja, la humildad, obediencia, paciencia. Decía Roció Quispe Agnoli que esta maldad contrasta con las virtudes que cada monja debía tener: la humildad, la obediencia y la paciencia: "se contrarresta con las enfermedades que Dios le envía desde su nacimiento: 'si ésta [la mala inclinación] la Divina Providencia no la hubiera sujetado con gravísimas enfermedades, hubiera sido mi vida un desastre (Sor Úrsula, 1984: 90)'." (Quispe-Agnoli, 2001: 41).

También las enfermedades que sufre Sor Úrsula eran consideradas necesarias para poder llegar a la perfección absoluta. Esta perfección absoluta se refiere a Jesús Cristo, llevando así al concepto mencionado al principio del trabajo, el *imitatio Christi*. Este aspecto es muy recurrente en todas las monjas coloniales. Por eso, el tema de la enfermedad es tan necesaria. Si Sor Úrsula habla sobre las enfermedades con un tono de aceptación, la Madre del Castillo o María de San José hablan de este tema con un tono negativo y de rechazo. También podemos ver que las enfermedades que

están presentes en la obra de Sor Úrsula van siempre unidas a la madre y la abuela paterna de la monja, personajes que, como veremos, no tenían una buena relación. Como bien decía Agnoli, a diferencia de otras monjas espirituales, sor Úrsula tiene una autosanción muy positiva que contrasta con la autonegación (Quispe-Agnoli, 2001: 42):

En la obra de Sor Úrsula se puede notar como la autoalabanza constituye un motivo fundamental del texto. Agnoli decía que este motivo proviene de la niñez de Sor Úrsula, niñez llena de personajes femeninos que la moldearon como persona. La madre se presenta como una persona estricta, muy rígida, mientras que la abuela paterna es la persona que siempre mimaba y defendía a la pequeña Úrsula, sin importarle lo que había hecho. Como hemos mencionado, entre la madre y la abuela había siempre algunas tensiones, Sor Úrsula teniendo el papel de mediadora, junto con la tía, que era considerada o "santa" o "gran mala" (Sor Úrsula, p. 94). Esta lucha que existía en su niñez se veía reflejada en sus conflictos con las otras monjas del convento.

La influencia de ese mundo femenino que rodeó a sor Úrsula durante su vida tuvo un impacto notable sobre la monja, convirtiéndola en una mujer fuerte, buena administradora de los bienes, pero también defensora de las mujeres, aunque este último aspecto era más bien como una característica adquirida de su abuela. En su *Relación* Sor Úrsula nos cuenta episodios llenos de aventuras que ella tuvo con los hombres, aventuras en las que ella engaña a los hombres, defendiendo de esta manera a las mujeres de su época. Estas aventuras están presentes como unos cuentos picarescos, de una manera satírica, burlona. Esta actitud de sor Úrsula de defender a las mujeres de su época, castigando de alguna manera a los hombres, se puede notar también en Sor Juana, pero esta no utiliza elementos picarescos para relatar estas aventuras, sino elementos filosóficos.

Esta escritura por obediencia, que es una característica fundamental de las autobiografías, representa una confesión, pero también una sanción porque las autoras siempre estaban sometidas y perseguidas por la Inquisición. Dice Agnoli que el resultado de esta confesión es siempre "una sanción que toma diversas formas: oración, silencio, trabajos corporales, humillaciones o la escritura de ese mundo interior." (Quispe-Agnoli, 2001:45). De esta manera, los confesores son imprescindibles para la autorización de dicha escritura. La escritura por obediencia se mezcla con la autodefensa de las autoras de sus obras. Esta defensa se manifiesta como una negación para escribir, constituyendo una desobediencia ante su confesor. También se considera una desobediencia cuando sor Úrsula le pide al confesor que se le devuelvan los cuadernos para poder tener un control, pero sus ruegas fueron ignoradas.

Escribir autobiografías espirituales en una sociedad colonial hispanoamericana del siglo XVII o XVIII representaba un acto de obediencia a una figura masculina, que llevaba a las monjas hacia un camino de salvación del alma. Lavrin menciona que esta situación llevó a las monjas a renunciar a su propiedad intelectual porque escribían por orden o inspiración de sus confesores (Lavrin, 1995: 157).

> En el nombre de Dios Todopoderoso, cuya misericordia y auxilio invoco, siendo mi principio Padre, Hijo y Espíritu Santo; suplicando al Padre por su caridad me asista la Santísima Trinidad; al Hijo que con su sabiduría me dirija, y al Espíritu Santo, que con el fuego de su amor y lus vaya alumbrando, para que yo cumpla con la obediencia de vuestra paternidad, y vensa tanta dificultad y resistencia como tiene mi miseria en referir las cosas que tantos años han estado en mí sin quererlas decir, por ser mi confusión tanta y con tan suma vergüenza que me acobarda; mas, atenta que será ésta la divina voluntad ordenada por la de vuestra paternidad, con lágrimas referiré toda mi vida pasada, que anegada en el mar de mis lágrimas no sé cómo principiar. Digo, pues que hoy 15 de setiembre, día de la octava de la Natividad de Nuestra Señora de las Mercedes, que esta Reina y Señora mía es quien me favorece y en cuyo patrocinio confío, daré buen principio y con su asistencia espero dar buen fin a mi empresa, favoreciéndome en ella la beatísima Trinidad. (Sor Úrsula, 1984: 90)
>
> Ya sabe vuestra paternidad cómo el sábado pasado le fui (a) hablar, 8 del corriente y día de Navidad, y que el miércoles siguiente me trajo los papeles para que escribiese, y soy tan perversa que no cumplí con puntualidad el orden de vuestra paternidad, de cuya desobediencia le pido me perdone, e imponga penitencia para que con ella tenga enmienda. Padre mío, no sé que le diga en lo qué me manda escrebir de mis niñerías, porque en mi infancia y pu(e)ricia fui peversísima. Como verá vuestra paternidad, he sido la suma de la maldad, pues aún no rayaba en mí la lus de la razón, cuando

> me arrastró la mala inclinación, que si ésta la Divina Providencia no la hubiera sujetado con gravísimas enfermedades, hubiera sido mi vida un desastre. (Sor Úrsula, 1984:90)

Sor Úrsula Suárez es una de las monjas que intentaron crear una consciencia femenina, utilizando la creatividad para liberarse de esa sanción y carga que llevaba en sus hombros. El texto relata las circunstancias místicas de la temprana llamada vocacional como escritora a la edad de ocho años y cómo Sor Úrsula logró convencer a su madre para ingresar al Convento de las Monjas Clarisas. En una segunda instancia, se da cabida a la narración de la cotidianidad de la vida conventual, la que se verá prontamente afectada a la vez por un relato místico típico (estados extáticos, visiones iluminadas, pruebas divinas, etc.) y por un relato picaresco.

Cecilia Katunaric, en uno de sus artículos dedicados a Sor Úrsula, decía que, si seccionamos el título original puesto por la monja, podríamos descubrir que existen varios indicios textuales (Katunaric, 2016: 2). El primer indicio que menciona Katunaric es que en la obra se puede ver ese carácter confesional, íntimo (*Ibíd.*: 3). El segundo elemento que señala la crítica es que hay una ambivalencia entre lo divino y lo humano, entre lo masculino y lo femenino, ambivalencia que es demostrada también por otros críticos (*Ídem*.). El tercer elemento se basa en la relación que tiene la monja con Dios, una relación que es más bien como una relación entre esposos y que vamos a detallar más adelante. También se hace referencia a que Sor Úrsula está vista como una religiosa, como cualquier otra (*Ídem*.). Como último elemento se puede notar que el confesor es como un "tercer sujeto narrativo", un sujeto que obliga a la monja a escribir, aunque esta no quiere.

> Díjome mi señor y padre amantísimo: "No he tenido una santa comedianta y de todo hay en los palacios, tú has de ser la comedianta", yo le dije: "Padre y señor mío, a más de tus beneficios y misericordias, te radesco que, ya que quieres hacerme santa, no sea santa friona. (Sor Úrsula, 1984:230).

Teniendo en cuenta estos cuatros elementos, podemos ver que el título original es algo más que un "material memorial" (Ídem.), porque consigue evidenciar muy bien la vida monacal que había en aquellos entonces, en la cual las monjas tenían algunas reglas que debían seguir y entre estas reglas se encontraba también la obediencia hacia la autoridad religiosa, el confesor o, la autoridad religiosa suprema, Dios. Beatriz Ferrús nos dice que el texto de Sor Úrsula Suárez nos presenta una forma de escribir típica de los siglos XVII y XVIII y también nos ayuda a descubrir el mundo que había en aquellos entonces. También sostiene, como Ferreccio, que no se puede decir por completo que es una autobiografía, sino que es una obra que contiene unos rasgos autobiográficos (Ferrús, 2004:43).

La vida de sor Úrsula Suárez, junto con los demás escritos de las monjas "coloniales", nos permite reconstruir una lista de los textos escritos en los conventos coloniales, para ver cómo es el modelo al que todas las monjas acuden. Las vidas de las monjas coloniales están sometidas a una dicotomía continua:

> "Autoridad/individuo, cuerpo/espíritu, ortodoxia/misticismo, ser/parecer, cultura española/cultura criolla, *vidas* que habitan en el disloque, que activan un discurso polifónico, de dobles juegos de voces y de escrituras, de complejas texturas barrocas, de distintos y controvertidos matices que convergen en la construcción de un retrato." (Ferrús, 2005:135)

Otro aspecto peculiar de la obra de sor Úrsula es que, mediante el lenguaje específico hispanoamericano, se utilizan también las características del lenguaje barroco. La identidad de la monja chilena se construye sobre la dicotomía de la ambivalencia santa/pecadora, mística/beata. Por eso, esa vida espiritual que se alza "representa una propuesta de comedia idéntica." (Ferrús, 2005: 216)

Podemos ver en el texto de Sor Úrsula que la escritora no solo conoce perfectamente la dirección del hilo narrativo de su texto, sino que es también consciente de la posterioridad textual y de allí su insistencia por recuperar sus cuadernillos. Por eso, la obra de la monja chilena es considerada una hagiografía en la cual se hace una selección de eventos, que a veces son diferentes de la versión inicial debido al hecho de que las cosas se ven desde una perspectiva más objetiva y no tan subjetiva, controlada por las emociones. Recontar es igualmente narrar más ficcionalmente, pues la exaltación de los eventos remarcables, por un lado, y la subestimación de las futilidades, por

el otro, vuelven la narración referencial más intensa, novelada y atractiva. Finalmente, podemos argumentar que la autobiografía, en su sentido más ortodoxo, no admite una segunda versión, pues en efecto tal narración constituiría la historia de la figura literaria advenida en la primera narración, es decir, la re-escritura autobiográfica del yo-autor.

5. Conclusión

En resumen, se puede decir que aquella época fue una época con muchos contrastes entre las mujeres de cada clase social, contraste que se ve también en la vida conventual. Aunque existía una jerarquía muy bien establecida entre ellas y seguían reglas impuestas por cada clase social, todas defendían mediante sus escritos el estatus de la mujer en esa época en la que empiezan los primeros movimientos protofeministas. Ferrús menciona que estos escritos llegaban a ser géneros cultivados. (Ferrús, 2005:62)

También se observa que el convento fue el lugar predilecto de las mujeres para poder continuar con sus estudios: "Como se ha venido viendo el convento fue el recinto intelectual privilegiado para la mujer colonial y su escritura el principal testimonio del conjunto de la escritura femenina durante el periodo". (*Ibíd.*)

Existen autores que afirman que la historia de las mujeres novohispanas es una "historia de retraso" (Gálvez Ruiz, 2006: 69). Como bien señala Arrom y Gálvez, esta historia está retrasada gracias a dos términos claves: "el mayor auge de la historia de la familia y el papel destacado de los Estados Unidos en los estudios de las mujeres" (Ibíd.:69).

A lo largo de este trabajo, pudimos investigar sobre cómo estas autobiografías de las monjas "coloniales" muestran huellas de movimientos protofeministas, que son a la vez una muestra de cómo funcionaba la sociedad en el siglo XVII. Este aspecto se nota en el hecho de que los escritos de nuestras monjas se pueden incluir y considerar como hagiografías. Esto implica una selección de eventos que han tenido un gran impacto en la vida de las monjas, eliminando u omitiendo otros. Con respeto a este aspecto, Ferrús plantea una pregunta al final de su libro:

> "¿Cuál es la relación entre la *vida* colonial y la autobiografía?, que se completa con otros interrogantes que de ella se derivan: ¿Nos encontramos ante dos manifestaciones de una misma modalidad discursiva o ante modalidades distintas?, ¿Son correctas etiquetas como "autobiografías coloniales" o "autobiografías de los siglos de oro", manejadas por buena parte de la crítica? Para responder a estas cuestiones este trabajo parte del análisis de un corpus." (Ferrús, 2005:338)

Las respuestas de estas preguntas giran en torno al personaje femenino, el yo-monja, que relata su vida según la tradición de la hagiografía, pero utilizando la retórica del *imitatio Christi*. Esta retórica es muy común y corriente en la redacción de las autobiografías coloniales, que, según Ferrús, "se presenta por sus constantes formales como el campo de pruebas idóneo sobre el que indagar continuidades y rupturas" (Ferrús, 2005:338).

Como bien se afirma en la literatura de especialidad, las mujeres en esas tierras, junto con Sor Úrsula Suárez o con otras monjas, son muy importantes para poder descubrir cómo era la sociedad de aquel entonces. Monjas como Sor Juana Inés de la Cruz, la Madre del Castillo y María de San José, empiezan a tener una conciencia femenina, llevando una lucha continua con la mentalidad de los hombres y también con la sociedad en la que vivían. Esas luchas dieron paso al gran fenómeno del siglo XX, fenómeno que cambió por completo la forma de ver las cosas, la forma de vivir y, fundamentalmente, cambió el estatus y la condición de la mujer. Gracias a la bibliografía consultada, pudimos descubrir figuras importantes de la historia del feminismo, figuras como la Madre de Castillo, María de San José, Sor Juana Inés, quienes fueron sólo unas chispas que encendieron el gran movimiento que alcanzó su apogeo en el siglo XX.

BIBLIOGRAPHY

ARENAL y SCHLAU (1989). *Untold Sisters*, Alburquerque, University of New México Press

ARENAL y SCHLAU (1994). "El convento colonial mexicano como recinto intelectual", en Actas IBLI. México, El Colegio de México

BABETI, Adriana (2013). *Amazoanele. O poveste*, Iaşi, Polirom

BENÍTEZ, Fernando. (1995). *Los demonios del convento: sexo y religión en la nueva España*. México, Era

CÁNOVAS, Rodrigo (1990). "Úrsula Suárez (monja chilena, 1666-1749). La autobiografía como penitencia." *Revista Chilena de Literatura* 35, pp. 97-115. Consultado en línea en la fecha de: 22.04.2017 [http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0031633.pdf]

DE SAN JOSÉ, M. (1993): *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool: Liverpool University Press.

FERRECCIO PODESTÁ, Mario (1984). "Prólogo" *Relación autobiográfica*, Biblioteca Nacional, Santiago, 1984.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2004). "Puesta en escena barroca: hacia una retórica femenina de la corporalidad en los siglos XVI y XVII" en VVAA, *Actas del Primer Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores (Aleph)*, Valencia: Universidad de Valencia. pp.103 – 112. . Consultado en línea en la fecha de 30.03.2017 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5058827]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2004). *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Anejo nº LIII de la Revista Cuadernos de Filología. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2005). "Yo-cuerpo y escritura de vida (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)" en Asensi, Manuel y Girona, Nuria (eds.): *Tropos del cuerpo, Quaderns de Filologia*, Valencia: Facultat de Filologia-Universitat de València, nº9, pp 67-77. Consultado en línea en la fecha de 02.04.2017 [http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/31527/67.pdf?sequence=1&isAllowed=y]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2005). *Heredar la palabra: Vida, Escritura y Cuerpo en América Látina*. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions Consultado en línea en la fecha de: 28.12.2016. [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9818/ferrus.pdf]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2006). "Del cuerpo nadificado al cuerpo productivo: Teresa de los Andes y Laura de Montoya" en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*, Vol. III, nº4, 2006, Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. pp. 73 – 89. Consultado en línea en la fehca de 28.04.2017 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5628325]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2006). "Porque fuimos monjas. Mujer y silencio en el Barroco de Indias" en *La voz y la letra. Las mujeres en las conjuras de la historia*, Madrid: Arco/Libros, XVII/2.ISSN: 1130-3271, pp.59 – 76. Consultado en línea en 08.05.2017 [http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/03/Porque_fuimos_monjas.pdf]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2007). "Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual", *Extravío,* Valencia: Universitat de València, nº2, pp.10 – 115. Consultado en línea en la fecha de 20.04.2017 [https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2209/1817]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz; GIRONA FIBLA, Núria (2009): *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo. Estudio preliminar, edición crítica y notas de Beatriz Ferrús Antón y Nuria Girona Fibla.* Universidad de Navarra, Pamplona, Iberoamericana Vervuert

GÁLVEZ RUIZ, Mª Ángeles (2006): "La historia de las mujeres y de la familia en el México Colonial. Reflexiones sobre la historiografía mexicanista". En Chronica Nova, nº 32, Universidad de Granada, pp. 67-93. Consultado en línea en la fecha de: 20.12.2016. [http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/14805/1/Mar%C3%ADa%20%C3%81ngeles%20G%C3%A1lvez%20Ruiz.pdf]

GLANTZ, Margo (2005). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 1 de diciembre de 2015 [http://www.cervantesvirtual.com/obra/sor-juana-ines-de-la-cruz-hagiografia-o-autobiografia--0/]

GÓMEZ MORAÑA, A. (1984). "Autobiografía y discurso ritual: la problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial" en Co-textes, nº 8, Montpellier: Université Paul Valery.

GONZÁLEZ-VERA, Ruth (1992). *Nuestras escritoras chilenas, una historia por descifrar*, Tomo I, Editores: Guerra y Vergara, Santiago de Chile, Edición Hispano-Chilena.

GRACIA FRAGO, Juan Antonio (2010). *Sobre el español de Chile: del período colonial al independiente.* En Boletín de Filología, Tomo XLV, Número 1, Universidad de Zaragoza, España, pp. 103 – 126. Consultado en línea en la fecha de 28.11.2017 [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032010000100004]

JOHNSON, Julie Greer (1983) *Women in Colonial Spanish America Literature*. Westport, CT: Greenwood Press.

KATUNARIC, Cecilia (2016). "La reescritura del yo-autor en la Relación autobiográfica de Úrsula Suárez", en CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains. Consultado en línea en la fecha de: 07.04.2017 [http://crimic-sorbonne.fr/actes/sal4/katunaric.pdf]

LAVRIN, Asunción (1995). "Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo XVII." *Colonial Latin American Review* 4:1-2, pp. 155-180.

LAVRIN, Asunción (1993). "La vida femenina como experiencia religiosa: Biografía y hagiografía en Hispanoamérica colonial". *Colonial Latin American Review*, números 1-2, volumen 2, pp. 27 – 52.

MARTÍNEZ – SAN MIGUEL, Yolanda (1999). *Subjetividad y saber en la escritura de Sor Juana*; Saberes americanos, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Consultado en línea en la fecha de: 16.05.2017 [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/saberes-americanos---constitucin-de-una-subjetividad-intelectual-femenina-en-la-poesa-lrica-de-sor-juana-0/html/39f5e271-9e1c-4358-8db5-dc854bd473b8_4.html#I_0_]

MARTÍNEZ CUESTA, Ángel (1995). Las monjas en la América Colonial. En THESAURUS. Boletín del instituto Caro y Cuervo, Tomo L. Nº. 1, 2 y 3. Colombia. Consultado en línea en la fecha de: 03.01.2017. [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/50/TH_50_123_594_0.pdf]

MATTALÍA, Sonia y ALEZA Milagros (eds) (1995). *Mujeres: escrituras y lenguajes*. En la *Cultura latinoamericana y español*, Departamento de Filología española, Facultat de Filología, Universitat de València

MYERS, Kathleen (1998) "La influencia mediativa del clero en las vidas de religiosos y monjas". *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional.* Coordinación de Carmen Beatriz López-Portillo. México: Universidad del Claustro de Sor Juana/ Fondo de Cultura Económica.

MYERS, Kathleen (1993). "*Miraba las cosas que desía*: Convent Writing, Picaresque Tales, and the *Relación Autobiográfica* by Ursula Suárez." *Romance Quarterly* 40:3, pp. 173-80.

MYERS, Kathleen (1994). *Word from New Spain: The Spiritual Autobiography of madre María de San José (1656-1719)*. TRAC, Liverpool UP.

QUISPE-AGNOLI, Rocío (2011), *Espiritualidad Colonial y control de la escritura en la Relación Autobiográfica (1650-1730) de Úrsula Suárez*, Anales de Literatura Chilena. Año 2, número 2, diciembre 2011, pp. 35 – 50 Consultado en línea en la fecha de: 15.04.2017 [http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a2_2.pdf]

QUISPE-AGNOLI, Rocío (1997). "Escritura femenina en los conventos coloniales. Control y subversión." *Mujeres Latinoamericanas: Historia y Cultura. Siglos XVI al XIX*. Casa de las Américas, Tomo I, La Habana. pp. 161-168.

SUÁREZ Y ESCOBAR, Úrsula (1984). *Relación Autobiográfica*. Santiago: Academia Chilena de Historia.

VALDÉS, Adriana, (1992) "Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile", *Revista Mapocho*, n° 31, Santiago de Chile. Consultado en línea en la fecha de 25.04.2017 [http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000076.pdf]

NARATIVE STRUCTURES IN "THE MOST BELOVED MAN ON EARTH"

Elena Bornea (Benza)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Marin Preda's last and the most extensive novel was published in 1980 and surprises by the complexity of the theme which made the literary critic Eugen Simion to characterised with a less used syntagma „total novel: the novel of a destiny that assumes a history, the novel of a history that lives through a destiny"
Structured in three volumes, The Most Beloved Man on Earth, a novel of an epoch (1940-1960) and of an individual destiny, a confession, the main character being witness and story teller in the same time. Except for once in the 3rd volume, when the story is told by a different character, Ciceo, the entire novel is related using first person, a very distinctive sign of M. Preda's authenticity.
The novel is constituted on the myth of happiness through love, by fulfilment through love, aspiration reflected by the title of the novel itself, the love being, in the author's perspective, the decisive reason of existence. Through the inner monologue, the writer does a careful analysis of the feeling of love.
Victor Petrini is the protagonist of the novel and the narrator, an intellectual who deeply penetrates the "ways of the culture and philosophical systems", a destiny under the sign of lucidity and authenticity. In relation to history, the main character is defeated however he wins the inner fight.
Being a confession, the state of mind that defines Victor Petrini as a character is reflection. Thus, in the novel of Marin Preda, the meditation becomes a form of epic (an epic of the intellectual): the notions of existence, happiness, love, power, family, the condition of the writer are constants of the intellectuals' thinking.
A great female figure in Preda's prose and one of the most interesting feminine figures in Romanian literature, Matilda remains, along with Petrini, the complex heroine of the novel, clawed into the affectional labyrinth.
It can be seen from the above that The Most Beloved Man on Earth is an ample epic construction that builds itself on the development and the interference of several components: love novel, political novel, intellectual novel, moral novel, sensational novel. Profound judge of characters, the writer portrays them in all their complexity: good and evil; beautiful and ugly; superficial and deep, appearance and essence. And from this perspective, Marin Preda's novel is like an universe.

*Keywords***:** *Marin Preda,total novel, confession, authenticity, protagonist – story teller*

Ultimul și cel mai vast roman al lui Marin Preda, a apărut în 1980, cuprinde o tematică complexă, ceea ce a determinat critica să-l situeze într-o formulă mai puțin folosită pentru literatura română: **„roman total:** romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăiește printr-un destin."[1]

Cel mai iubit dintre pământeni a fost receptat ca o operă de împlinire a scriitorului, care ieșea definitiv din cercul **Moromeților** și din tema altora pentru a se exprima asupra propriei teme.

Structurat în trei volume, **Cel mai iubit dintre pământeni,** roman al unei epoci (1940-1960) și al unui destin individual, o confesiune, eroul fiind martor și narator, este scris la persoana întâi, semn distinct al autenticității. Romanul este constituit pe mitul fericirii prin iubire, al împlinirii prin iubire, mit etern uman, aspirație ilustrată de însuși titlul romanului, iubirea fiind, în concepția autorului, narațiunea decisivă a existenței.

Romanul **Cel mai iubit dintre pământeni** se încheie cu tulburătoarele cuvinte reluate din Apostolul Pavel,prin care este sintetizat mesajul eroului: „Mulți dintre semenii mei au gândit la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și fost fericiți în același fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al

[1]**Eugen Simion, Prefață la ediția a II-a, 1984, p.7**

acestei iubiri descris aici şi nu al iubirii aproapelui, n-a încetat şi nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică şi să renască perpetuu. Şi atâta timp cât aceste trepte urcate şi coborâte de mine, vor mai fi urcate şi coborâte de mine, vor mai fi urcate şi coborâte de alţii, această carte va mărturisi oricând: Dacă dragoste e, nimic nu e! ..."

Victor Petrini, recitindu-şi lungul manuscris - confesiune, afirmă încrederea sa în puterea mereu vie a iubirii, care dă energie de a înfrunta absurdul timpului: „... dacă dragoste nu e, nimic nu e!..." Astfel tema privilegiată în roman este iubirea şi nu puterea, fapt ceea ce face ca **Cel mai iubit dintre pământeni** să fie un roman de dragoste şi totodată un roman despre mitul fericirii.

Ca mai toţi prozatorii moderni, Marin Preda a fost preocupat de ideea cuplului**,** ca nucleu social: „Prozatorul modern a descoperit că sentimentele nu sunt libere, că pasiunile cele mai înalte sunt înlănţuite de circumstanţe. În spatele noţiunilor de destin, eşec, dragoste, fericire stă un mecanism puternic şi, în bună parte, abstract. Destinele tragice ies, în roman din confruntarea cu acest mecanism"[2]

Înainte de a trăi cele două iubiri nefericite, cu Matilda şi cu Suzy, Victor Petrini mai are alte două experienţe nereuşite cu Nineta şi cu Căprioara.

Istoria primei iubiri nefericite cuprinde o bună parte din roman; Petrini o numeşte „perioada Matilda". Căsătorit cu Matilda, Petrini va cunoaşte iubirea conjugală şi drama care nu va întârzia să apară.

Prin intermediul monologului interior, scriitorul face o atentă analiză a sentimentului iubirii, din momentul declanşării ei şi până când sentimentul se stinge definitiv. Comportamentul Matildei, după doi ani de căsătorie, este înregistrat minuţios şi cu luciditate de Petrini, care va descoperi cu uimire schimbarea Matildei: „Acum expresia şi privirea ei nu mai arătau nimic, deşi erau aceleaşi"; „din acest nimic îi ţâşnirăscântei reci din ochi".

Alte scene din viaţa celor doi surprind degradarea tot mai accentuată a vieţii conjugale. Episod epic relevant, petrecerea de la Tasia pune în lumină complexitatea feminină a Matildei: aceasta îl ignoră pe Petrini, îl respinge, refuzându-i privirea iubitoare, deşi vocea ei caldă de la telefon, îl făcuse pe Petrini să tresară.

Asociată personajelor feminine dostoievskiene, cu o conştiinţă dual㠎mpletire de iubire şi ură violentă, dominatoare, egoistă, distructivă, Matilda subjugă demonic eroul, conştientă de firea ei malefică: „astfel era făcută ea, cedând la doi demoni ... duşmani bizari din interiorul fiinţei ei şi care îi chinuiau puternica ei forţă vitală."

Cu Suzy, eroului i se oferă o nouă experienţă şi i se deschide din nou drumul identificării, cunoaşterii şi asumării unui tip de relaţie cu realitatea. La început, protagonistul e prudent şi neîncrezător faţă de promisiunea unei experienţe fericite. Suzy întruchipează realitatea care se lasă cucerită fără să se opună: gesturile ei sunt firești, mirările sincere, dăruirea nereticentă. Suzy pare întruchiparea idealului regăsit şi Petrini rezistă încercărilor Matildei de a-l readuce lângă Silvia.

„Cineva" („cineva care ştie", se spune în roman) se joacă, însă, şi arbitrarul spulberă încă o dată iluziile lui Petrini. Fostul soţ al lui Suzy, despre care aceasta nu-i promisese nimic lui Petrini, este ucis de cel din urmă. Destinul se împlineşte încă o dată tragic: Victor Petrini ajunge la închisoare pentru a doua oară.

Iubirea nu este analizată doar în cadrul triunghiului Petrini - Matilda - Petrică Nicolau. În carte apar şi alte cupluri: Ion Micu - Ivona, Ion Micu - Clara; Ciceo - Lavinia (singurul cuplu reuşit). Femei, ca Matilda sau Ivona, fac imposibilă viaţa în cuplu, distrugând familia.

„Scriind toate acestea, Marin Preda devine un moralist sever. Familia are, în orice caz, în el un analist fin şi un apărător plin de fervoare. În numele familiei, al denigrează iubirea „smintită" şi nu află nici o justificare pentru femeia care, târâtă de pasiune, grăbeşte destrămarea cuplului"[3]

Cel mai iubit dintre pământeni nu este însă un roman de dragoste, chiar dacă iubirea este axa coordonatoare a romanului.

O bună parte a romanului, prin caracterul cuprinzător al evenimentelor epocii, se constituie într-o cronicădespre marile personalităţi politice ale vremii, despre „ascensiunea pe scena istoriei a

[2] **Eugen Simion, op.cit.,p.9**
[3] **Eugen Simion, op. cit., p. 29**

unui tip bizar care a început să ucidă oamenii dincolo de necesitățile războiului", despre raportul putere- mase, despre tirania totalitară.

Toate schimbările de structură ce au loc imediat după război sunt trecute prin filtrul gândirii personajului și a altor intelectuali (scriitori, istorici, filozofi): despre naționalizare și planurile economice, despre moartea lui Stalin și retragerea trupelor sovietice de pe teritoriul românesc, inflația, alungarea regelui, despre manifestările politice, despre reforma învățământului, despre dosare trucate, despre „îmbunătățirea compoziției sociale" în facultăți și cultură. Este o epocă tragică, fără nimic sublim. Astfel încât, **Cel mai iubit dintre pământeni** „teroarea realului devine teroarea istoriei".[4]

Epoca este văzută din interiorulpersonajului care a trăit evenimentele grave ale vremii, deci implicat. Lungile discuții politico-literare cu prietenul și colegul său Petrică Nicolau, conversațiile cu Ion Micu, literat, alt prieten, susțin și amplifică procesul de formare și consolidare intelectuală a acestuia. Din acest punct de vedere, **Cel mai iubit dintre pământeni** este un roman intelectual.

Prin atacarea zonelor interzise ale „obsedantului deceniu" - ancheta politică, manipularea, înjosirea și mutilarea individului într-un sistem fanatizat politic, detenția și ororile opresiunii, prigoana intelectualilor - romanul are implicații politice. Preda însă încorporează actualitatea într-un cadru reflexiv superior, prin care semnificațiile se generalizează.

Scriitorul Marin Preda face referiri la înlăturarea nejustificată de la catedră a poetului și filozofului Lucian Blaga, prezintă lupta pentru putere în viața Uniunii Scriitorilor, moravurilor noii clase politice din deceniul al VII-lea, moravurile universitarilor. Toate acestea fac din **Cel mai iubit dintre pământeni** un roman de moravuri.

Se observă că romanul **Cel mai iubit dintre pământeni** este o construcție epică amplă care se edifică din dezvoltarea și interferența mai multor componente: roman de dragoste, roman politic, roman intelectual, roman de moravuri, roman senzațional.

„Romanele sunt posibile pentru că narațiunea (confesiunea) nu e liniară, narațiunea proliferează alte mici narațiuni ce diversifică, îmbogățesc și concurează tema dominantă a cărții. Puse capăt la capăt, narațiunile mici prefigurează o veritabilă colecție de scene din viața de provincieîn mediul românesc. Eroii lui Marin Preda au, ca și autorul lor, darul de a fabula. Intelectualii (Ion Micu, Petre Nicolau, Petrini) spun anecdote și își ilustrează gândul prin mici întâmplări de viață. În jurul unei idei se adună ca boabele în jurul unui ciorchine, un număr enorm de fapte colorate de viață care caracterizează asperitatea demonstrației".[5]

Despre Petrini s-a spus că este un tip nou și complet de intelectual în galeria de personaje a literaturii române. Victor Petrini este protagonist al romanului și narator, intelectual care pătrunde adânc în „culoarele culturii și sistemelor filozofice", un destin aflat sub semnul lucidității și al autenticității.

Starea definitorie a lui Petrini este reflecția, aplecarea spre analiză. Ca și Ilie Moromete, mai contemplativ însă, el vrea să găsească un sens întâmplărilor trăite, încearcă să înțeleagă realitatea.

„Drumul de la Moromete la Petrini este cel de la reprezentantul unui moment istoric concret din viața unei colectivități, la eroul modern, a cărui individualitate se estompează, devine exponențială pentru condiția umană, confruntată cu momentul de criză. Petrini este omul care repune în discuție aspectele principalelor confruntări contemporane: reportarea la credință, la ideologie, dialogul între generații, posibilitatea de afirmare afectivă și socială, relațiile interumane și cele cu factorii de decizie politică și cu justiția. Avem astfel un monolog - dezbatere" - observă Andreea Vlădescu.

Intelectual superior, pentru care inteligența și cultura sunt supreme, el va medita asupra categoriei filozofice a libertății**,** fiind că ea este, pentru Petrini, însăși viața.

Absurdul istoriei agresează apoi realitatea spirituală, căreia îi aparține eroul, prin manifestarea unei puteri exterioare care sufocă forțele spirituale, reducând libertatea gândirii la necesitate, dar incomprehensibilă, prin irațional.

---

[4]Cornel Ungureanu, Proza românească de azi, Cartea Românească, p. 228
[5] Eugen Simion, op. cit., p. 23-24

După ce a distrus echilibrul lui social şi afectiv, istoria scoate eroul din mediul său, proiectându-l într-un univers celular, antiraţional, printr-un instrument al său care şi-a pierdut conţinutul: justiţiaorganizată astfel încât să distrugă forţele sociale, ea ajunge să atace însăşi realitatea esenţial umană. Tragicul condiţiei umane se revelează lui Victor Petrini în toată amploarea lui, ca luptă de a rămâne tu însuţi în faţa realităţii alienate a absurdului. Ajuns „afară", istoria refuză în mod absurd reintegrarea socială a eroului, tocmai pentru vina de a fi fost acuzat şi condamnat şi de a fi ispăşit propria-i „culpă". Ea îl aruncă mai întâi la marginile existenţei sociale, apoi ca treaptă existenţială a muncii în uzină şi după aceea într-o meserie la fel de străină de pregătirea sa, ca şi celelalte (contabil). Istoria îl condamnă astfel la alienare, prin limitarea la un univers în care nu se poate exprima, nu poate exista în spirit, în modul specific fiinţei sale. Alienarea socială determină ruptura de ai săi, prin tocirea legăturilor afective, prin presiunea convenţiei sociale. Sensul existenţei colectivităţii îi apare eroului a fi acoperirea falsei adeziuni la dogmă, cu o mască a aprobării cât mai apropiată de autentic, de convingere, de credinţă. Marginalizat, eroul va trăi absurdul la nivel cotidian şi în ipostaza de inautenticitate, ca experienţă erotică falsă. Din nou, el poate fi apărat de absurdul dezlănţuit decât prin crimă. Prima crimă (în închisoare) salvase eul metafizic al eroului, cea dea doua salvase eroul empiric, şi în acelaşi timp, îl apără de eşecul existenţial, decăderea în convenţie: „... mă bucură că am fost condamnat. Liber, cu ea n-aş fi avut parte, niciodată de această revelaţie".

În raport cu istoria, eroul este un înfrânt. Pe plan interior, în raport cu sine însuşi, el rămâne învingător. Absolutul nu reuşeşte să îi altereze universul lăuntric. Victor Petrini ca om în absurd este agresat, dar nu invadat de absurd. El nu îşi pierde încrederea în om. Îşi păstrează curiozitatea, dorinţa de înţelegere, setea de cunoaştere a complexităţii şi varietăţii naturii umane. De aceea el are puterea asumării experienţei totale, care să îl ducă spre descoperirea adevărului de dincolo de absurd şi are şi credinţa că prin operă (eseurile şi lungul manuscris - confesiune) va comunica pe deplin cu semenii săi.

Dintre personajele feminine se distinge Matilda, ca personaj cu suflu amplu, egal ca forţă cu cel al personajelor masculine din creaţia lui Preda. „Matilda este primul caracter puternic al cărţii, greu de definit ca tip de sensibilitate feminină. Nu seamănă cu nici una dintre femeile din cărţile anterioare ale lui Marin Preda. Acelea erau buimace şi intransigente, iar lumina era semnul frumuseţii lor interioare. Matilda este o fiinţă abisală, imprevizibilă, jucăria unor forţe obscure".[6]

„[...] Matilda (una din cele mai interesante figuri feminine din literatura română) e o femeie de o incredibilă vitalitate, acaparată, imprevizibilă, visceral violentă, agresivă, obstinată, trecând brusc de la tandreţe la ură, expresie a unui suflet total iraţional, obscur şi absurd".[7]

Femeie fascinantă, Matilda pare din relatările lui Petrini drept o fiinţă greu de înţeles şi de stăpânit. Matilda consideră că viaţa trebuie trăită din spirit epicureic şi se deschide, ca fiind dionisiacă, spre trăirea intensă a clipei.

Personaj feminin de mare relief din proza lui Preda şi una din cele mai interesante figuri feminine din literatura română, Matilda rămâne, alături de Petrini, eroina complexă a romanului, claustrată în labirintul afectiv.

Suzy Culala este celălalt personaj feminin care va marca hotărâtor destinul lui Victor Petrini. Experienţa erotică a lui Victor Petrini cu Suzy Culala închide cercul iniţiatic al eroului. Scos de sub incidenţa istoriei, alături de Suzy, el trăieşte absolutul la nivel cotidian, ca experienţă erotică falsă. Iubirea lor este cea dintre două fiinţe traumatizate de contactul cu devenirea socială - una puternică rămasă ea însăşi, cealaltă depersonalizată, „total neinspirată" - şi îl duce pe individ la crima salvatoare pentru menţinerea autenticităţii sale.

Alături de Victor Petrini, Ştefan Pop (Ciceo) este al doilea personaj - narator din roman. Fost judecător, Ciceo lucrează ca avocat. El încearcă să-l convingă pe Victor Petrini că nu este vinovat de crima din teleferic.

Ca erou simbolic, Ciceo reprezintă poate singurul perfect complementar al lui Petrini. Încrederea sa în justiţie este cumva singulară celei cu care Petrini însuşi porneşte la drum. Şi pentru

[6]Eugen Simion, op.cit.,p.l2
[7]Al. Piru, Istoria literaturii române, Bucureşti, ed. „Grai şi suflet" - Cultură naţională, 1994

el procesul lui Petrini este inițiatic, în măsura în care noua experiență produce și eroului revelației. Ciceo are revelația subiectivității justiției înfăptuite de oameni și, în același timp, prin dureroasa dreptate pe care o avusese. Petrini să nu se încreadă în această instituție, avocatul înțelege obiectivitatea destinului care își urmează în cazul prietenului său, drumul neabătut spre o altă clarificare.

În afară de tematică, personaje, este interesant de urmărit și modul în care este organizat romanul **Cel mai iubit dintre pământeni**, arta narativă a scriitorului Marin Preda.

După cum am arătat, romanul este o narațiune la persoana întâi, întreruptă o singură dată, în volumul al III-lea, când locul naratorului este luat de un alt personaj: Ciceo.

Fiind vorba despre o confesiune, starea care îl definește pe Victor Petrini ca personaj este reflecția. Astfel meditația devine în romanul lui Marin Preda o formă a epicului (un epic al intelectualului): noțiunile de existență, fericire, iubire, putere, familie, condiția scriitorului sunt permanențe ale gândirii intelectualilor: „O țară care nu știe să-și apere poeții va fi învinsă sau va supraviețui lamentabil la coada altor națiuni, fiind că poezia e sângele unui popor care curge subteran prin veacuri și îl face nepieritor ”, sau: „desigur, ideile unui timp plutesc în acel timp și mai mulți oameni pot gândi același lucru fără să se cunoască. Are prioritate numai cel care le-a dat o mai mare forță de expresie și le-a scris într-o limbă de mare circulație”.

Un fragment relevant pentru caracterul confesiv-meditativ al epicului se află în volumul al doilea, partea a șaptea, capitolul XII. Prin comentarii, explicitări sau paranteze, asociații de idei, interogații sunt exprimate reflecții prilejuite de moartea mamei eroului. Aflăm aici o evocare caldă a mamei, un portret exprimat prin gesturi expresive („mâinile întinse cu sfială de-a lungul rochiei”); văzută în mediul adecvat, cotidian al existenței, în curte: „cu veșnicii ei umeri aplecați deasupra rufei, cu veșnicele ei brațe ridicate în sus să le întindă pe frânghie”; schițarea unor trăsături: cuta „pură” a obrazului, părul castaniu niciodată coafat, strâns pe lângă tâmple „într-un coc savant”, ochii mari, negri, „de o strălucire opacă”.

Revolta și neputința împotriva morții se revarsă asupra pământului: „Atunci am simțit pentru întâia oară că pământul e hidos, că în nici un fel nu e mama noastră, că e orb și dușman ...”

Este de reținut finețea și minuțiozitatea analizei: „Nu-mi dădeam seama atunci (dar acum văd totul clar) că neputința mea de a înțelege neînțelegerea și care îmi picura în suflet o veselă, luminoasă, stranie și dulce melancolie, deschide încet și pe nesimțite ușa secretă în care stătea ascunsă întreaga mea putere «de a fi fericit în singurătate», starea de euforie stăruitoare care se instalase la mine parcă definitiv și care mă făcea să văd totul scăldat într-o eternă lumină?”

Peisajul natural aduce în memoria afectivă amintiri, clipe de fericire trăite, prilej de întrebări și de reflecție, de claritate cu propriul eu.

Prozatorul asociază analizei stării interioare pe care o trăiește eroul o caldă și nobilă reflecție asupra scrisului. Interogațiile, folosirea persoanei a doua, singular, iradiază intimitatea cu universul cărții; scrisuldevine un act de memorie, un mod de a stăpâni eternul,expresie a măreției omului prin frumusețea ideilor sale. Scrutarea profundă, notarea precisă, punctele de suspensie, pauzele urmăresc și potențează stările sufletești, ritmul și intensitatea trăirii interioare, frământările, neliniștile, uimirile în lupta pentru fericire: „Dar nu e oare fericirea însăși? Această iluzie după care gonim pe vastitatea unei câmpii pe care lăsăm moarte, bucăți din sufletul nostru, până când ne pierdem, istoviți, dincolo de orizont? ...”

Scriitorul se dovedește un moralist; în text întâlnim formulări aforistice: „viața are și aspecte care nu sunt frumoase; ia trebuie făcută frumoasă”; „Ce e un om singur, singur cu adevărat? E un om fără soluție”; „nu numai somnul rațiunii naște monștri, ci și o luciditate prea mare” ș.a.

La Marin Preda, totul (întâmplări banale, curente, fapte reprobabile ale epocii) e relatat astfel încât să iasă la iveală implicațiile lor morale, profunde, extrem de grave; totul e luminat de reflecție apare trecut printr-o interogație severă asupra rosturilor existenței umane.

Trecerea din sfera speculației în cotidian se face firesc, în spațiul larg fiind acordat anecdotei. Intelectualii Ion Micu, Petrică Nicolau, Petrini își ilustrează gândurile prin mici întâmplări de viață. Confesiunea devine un lung monolog jucat prin caracterul scenic și oralitatea stilului, ceea ce asigură autenticitatea scrisului.

Prozatorul urmărește gesturile, mișcarea, reacțiile, expresia feței: „gâtul miniștrilor, matematicienilor se întinse la auzul acestui început de prelegere, asemenea școlarilor cuminți care încă nu înțelegeau ce li se spune, dar al căror instinct îi ține în bancă holbați, să se străduiască și să învețe".

Explicațiile se remarcă prin pronunțarea specială a unor cuvinte („fie - roasă..." „lemn - oasă"); sunt de asemenea prezente automatismele vorbirii, pauzele, ironia, expresia feței. Marin Preda înregistrează atent vorbirea autentică, formele oralității: exclamații („A, Aiurea!"), interogații („Ce este un coş?"); forme ale vorbirii populare (domn' general, ăla, de-aia); răspunsurile „în cor" ale deținuților — reduși la starea de animalitate - alcătuiește o situație grotescă.

Alte episoade înfățișează realist noi medii sociale, inedite pentru erou, care trăiesc o altă experiență de viață, în echipa de deratizare a orașului. Momentul rănirii șobolanilor se constituie într-o metaforă satirică fundamentală a alienării (volumul II, Partea a cincea, capitolele 12, 16).

Parcurgând opera lui Marin Preda, se observă trecere de la obiectiv (**Morometii**) spre subiectiv, aplecarea spre confesiune, spre relevarea atitudinii autorului, punctul cel mai înalt al acestei opțiuni reprezentându-l romanul **Cel mai iubit dintre pământeni.** Aici capătă relief patetismul, discursivitatea eseistică, afirmarea tezistă a unei conștiințe etice.

Cel mai iubit dintrepământeni este un elogiu adus iubirii și libertății spiritului, garanție a demnității umane, o caldă pledoarie pentru dreptul la puritate, la viață interioară și la adevăr.

„Este vorba despre un roman realist, dar pe o temă de mit. Natura acestui mit ar fi următoarea: o imensă majoritate a oamenilor aspiră să fie fericiți prin iubire, nu în sensul biblic al „iubirii aproapelui", ci în acela al împlinirii prin iubire care este un mit etern uman".[8]

Se remarcă totodată și complexitatea tematică a romanului. Acesta este, în același timp, un roman al relației dintre om și societate, un roman al sentimentelor, al familiei, al tatălui sau al fiului un roman politic sau roman de moravuri.

Mediul citadin este un pretext pentru o profundă analiză a sufletului uman în relațiile cu sine însuși și cu lumea. Prin această analiză, prin personaje, romanul citadin al lui Preda este un roman modern. Ceea ce constituie specificul romanului predian este însă profunda meditație asupra condiției umane, fie la nivel general, fie la nivelul personajelor.

Profund cunoscător al oamenilor scriitorul ni-i înfățișează în toată complexitatea lor: bine și rău; frumos și urât; superficial și profund; aparență și esență. Și din acest punct de vedere, romanul **Cel mai iubit dintre pământeni** constituie un univers.

BIBLIOGRAPHY

1. Piru Alexandru,*Istoria literaturii române,* București, Editura „Grai și Suflet - Cultură națională", 1994
2. Preda Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. I, II, III, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1984
3. Preda, Marin, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989
4. Simion, Eugen, Prefață la *Cel mai iubit dintre pământeni*, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1984
5. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, volumul I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978
6. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi,* vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1985
7. Vlădescu, Andreea, *Marin Preda sau Triumful conștiinței, București*, Editura Cartea Românească, 1991
8. Zane, Rodica, *Marin Preda – monografie,* Editura Aula, Colecția „Canon", Brașov, 2001

9 Creație și morală, p. 579

THE IMAGE OF THE OTHER AS A STUDY OBJECT OF IMAGOLOGY

Elisaveta Iovu
PhD Student,"Dimitrie Cantemir" University of State, Moldova

Abstract: In this article we will review the meanings of the „Other" image which has acquired to different authors and to some disciplines such as psychology, ethnology, history, sociology, anthropology and, in particular, of the comparative literature. Actually, there are many types of imagologies which depending on the specific approach of the „Other". Starting from the way they define their subject matter, namely the notion of the „Other", imagology is divided into psychological imagology, historical imagology, literary imagology, anthropological imagology, social imagology

Keywords: The Other, The Stranger, Alter, Queer, Imagology.

Oamenii locuiesc în zone geografice diferite, la centru sau periferie, în spaţii urbane sau rurale. La o distanţă mai mică sau mai mare, ei au vecini pe care îi consideră străini. Aceştia sunt „Ceilalţi"[1], cei care arată diferit („Alter"), comportă caracteristici şi trăsături diferite. „Străinul" este omniprezent în imaginarul tuturor comunităţilor lingvistice. Imagologia a apărut din necesitatea de a urmări şi de analiza felul în care acest personaj apare în imaginarul şi în mentalul diferitor colectivităţi lingvistice. Ea îşi centrează atenţia pe discursul prin care un popor este caracterizat, evaluat şi reprezentat în comparaţie cu un alt popor.

De-a lungul timpului, diverşi gânditori au atribuit semnificaţii noţiunii de „*celălalt*". Spre exemplu, Tzvetan Todorov este convins de faptul că *celălalt* nu reprezintă doar un străin din altă regiune sau din altă ţară, ci ne are în vedere şi pe noi înşine. Noi „îi putem descoperi pe ceilalţi în noi înşine, putem înţelege că nu formăm o substanţă omogenă şi radical străină de tot ceea ce nu este sinele" [1, p. 7]. De aceea, cercetătorul analizează alteritatea în trei planuri diferite: *axiologic*, *praxiologic* şi *epistemic*. În *planul axiologic* judecata de valoare vizează raportarea lui *eu* la *celălalt* în sensurile de „bun sau rău?", „îl iubesc sau nu-l iubesc?", „îmi este egal sau îmi este inferior?". În *planul praxiologic* este evaluată acţiunea de apropiere a lui eu sau depărtare faţă de celălalt. Ce se întâmplă dacă îmbrăţişez valorile celuilalt, mă identific cu el, mi-l asimilez pe celălalt sau îi impun propria-mi imagine? *Planul epistemic* răspunde la întrebarea dacă eu cunosc sau ignor identitatea celuilalt. Dar nici aici nu există un absolut, ci doar o gradare infinită între stări de cunoaştere mai mult sau mai puţin complexe [1, p. 173-176].

Cercetătorii francezi Marc Guillaume şi Jean Baudrillard includ în categoria lui *celălalt* (*l'autre*) semnificaţiile de „străin", „imigrant" sau „marginal". În viziunea lor, raportarea la Celălalt este „un soi de travaliu de doliu paradoxal, în forma renegării, în faţa unei componente care, în altul, ar fi dispărut sau e pe cale de dispariţie" [2, p. 6]. Acest tip de alteritate este numit de ei „*alteritate radicală"*. Alteritatea poate fi „asimilabilă" (când prin *celălalt* se interpretează o alteritate care poate fi înţeleasă) şi „inasimilabilă" (când alteritatea este incomprehensibilă).

Istoricul Lucian Boia leagă alteritatea de structurile imaginarului uman, specificând ideea unei legături dintre două polarităţi „Eu şi Celălalt", „Noi şi Ceilalţi". Această legătură se explică printr-un joc al alterităţilor, care trece inevitabil prin grila imaginarului, unde Celălalt ajunge într-o zonă apropiată de „*animalitate* sau de *divin"*. „Într-un sens mai larg, alteritatea se referă la un întreg ansamblu de diferenţe: spaţii şi peisaje diferite, fiinţe diferite, societăţi diferite, asociind astfel geografia imaginară, biologia fantastică şi utopia socială" [3, p. 32].

[1] În continuare, vom ortografia noţiunea aceasta – „*celălalt*" – şi altele făcând parte din orizontul ei cu literă mică, caracter italic, cu excepţia celor din interiorul citatelor, pe care le lăsăm în varianta originală.

Tot Lucian Boia îl situează pe *celălalt* într-o zonă a „anormalității", care întruchipează trăsături „devalorizante sau valorizante": „Față de normă, acest «străin» se poate dovedi mai bun sau mai rău […]. «Cocteilul» său de vicii și virtuți este diferit. Când alteritatea se manifestă în toată splendoarea sa, morala curentă și comportamentul comun încetează să mai existe. […]*adevăratul Celălalt* nu este decât un pretext sau un albi care ascunde jocul imaginației" [3, p. 118].

Otilia Sîrbu, cercetător român susține în „*Imagologie regăsită*" (2013) că străinul„este prin excelență un personaj negativ […] și nu ar putea fi altfel, decât dacă s-ar lepăda de propriile daturi și le-ar lua pe ale noastre" [4, p. 6]. Cercetătoarea română are în vedere faptul că acei oameni care alcătuiesc o categorie de inși, au aceleași trăsături, se cunosc intre ei și poartă numele de „noi", se disting de ceilalți prin toate caracteristicile posibile. Ei fac parte din această categorie, deoarece au trecut deja prin etapa nezdruncinată „a asumării colective", de aceea și-au „asumat" rolul de a penaliza străinul prin imagini negative. Când explică acest lucru, cercetătoarea îl citează pe Klaus Heitmann, care atrage atenția asupra acestui fenomen: „odată ce o societate/colectivitate a făcut pasul de a identifica un «străin», el va face în mod automat și al doilea pas, acela de a-l identifica în postură de «dușman». Odată identificat ca «dușman», el se arată instantaneu că este rău, urât și agresiv. Dacă nu era el, ne era mai bine – de aceea suntem supărați pe el" [4, p. 6-7].

„Celălalt" uneori apare ca o fantomă, ca o sperietoare [5, p. vi], mai ales atunci când, de exemplu, unor minorități sau colectivități lingvistice, cum ar fi cazul romilor, evreilor, sau chiar și a românilor, li se atribuie involuntar sau nu unele caracteristici cu sensuri negative.

Pentru a numi *alteritatea,* Corbey și Leerssen propun și sinonimele de „dușman, sclav sau unul care vorbește limba păsărilor" [6, p. vi]. Aceste sensuri au fost obţinute în conflictele şi războaiele care au existat din cele mai vechi timpuri sau când un popor şi-a arătat superioritatea de hegemon asupra altor popoare, care i-au furnizat doar sclavi şi faţă de a căror cultură şi limbă nu a manifestat interes, precum sunt cazurile negrilor africani sau a popoarelor asiatice. Analizând culturile perioadei antice, Leerssen mai adaugă și faptul că *celălalt*reprezenta, în antichitate, „o ciudățenie, o anomalie sau o singularitate" [7, p. 17], iar pământurile străine erau considerate adesea „nefamiliare și ciudate" [6, p. viii].

În ultimul timp, a apărut un alt termen cu sens apropiat de noţiunile de *străin*, *alter* sau *celălalt*, acela de *queer*[2] („ciudat"). În componența lui *queer* intră așa categorii de oameni ca homosexualii, lesbienele sau bisexualii. Acest termen reprezintă „un cuvânt academic utilizat în contextul «teoriei queer» și al «studiilor queer», care înlocuiește termenul homosexual sau LGBT[3]" [8]. Conceptul se referă la o identitate sexuală sau de gen care nu corespunde ideilor stabilite de sexualitate și sex, în special de norme heterosexuale, sau poate fi și o insultă folosită pentru a descrie pe cineva din comunitatea LGBT, de obicei de către o persoană din afara acestei comunități, sau de a descrie orice altă persoană care nu place pe baza orientării sale sexuale, identității de gen, aspectul general și / sau comportamentul [9].

Utilizat inițial ca instrument al istoriei și teoriei literaturii LGBT, *queer*[4] și-a lărgit cadrul, fiind preluat de discipline ca biologia, sociologia, antropologia, filosofia, psihologia, etica, științe politice etc., în sensul de studiu academic al identității, vieții, istoriei și percepției oamenilor ciudați [10]. Datorită faptului că face parte din categoria *celuilalt*, *queer* a intrat în orizontul de preocupări ale imagologiei.

Unii cercetători considera că studiul despre *celălalt/ străinul/ alter/ queer* ține mai mult de domeniul psihologiei, deoarece tocmai această disciplină, în special după cel de-al Doilea Război Mondial, avea ca temă de cercetare *psihologia popoarelor*. Cercetătorii din domeniu vedeau „identitățile naționale" ca pe „o imagine colectivă de sine bazată pe opoziția dintre *Auto-Altele"* [7,

[2]Termenul *Queer*este de origine engleză și a apărut pe la sfârșitul sec. al XVI-lea, însemnând inițial „ciudat", „străin", „straniu" și „excentric". Termenul se referea la ceva suspect, „nu prea corect" sau la o persoană cu o ușoară deviere sau care prezintă un comportament social inadecvat.

[3] LGBT - lesbiene, gay, bisexuali și transsexuali.

[4]*Queer* este un domeniu al teoriei critice post-structuraliste, care a apărut la începutul anilor 1990 în domeniile studiilor străinului și femeilor. Aplicațiile teoriei queer includ teologia *queer* și pedagogia *queer*. Teoreticieni *queer* sunt Rod Ferguson, Jasbir Puar, Lisa Duggan și Chong-suk Han.

p. 23]. Alții au fost de părerea că *celălalt* ar sta în competența istoriei, cel puțin participanții la Congresul de științe istorice de la Stuttgart au anunțat că *celălalt* ar constitui obiectul de studiu al imagologiei istorice. Totodată, imaginea *celuilalt* stă în atenția literaturii comparate, pământul fertil din care „s-a născut" și a evoluat imagologia. Prin urmare, cercetarea *celuilalt* a devenit preocuparea mai multor imagologii, de care ne vom ocupa în continuare.

*Imagologia psihologică*sau/și*etnopsihologică* are în vedere orice reprezentare mentală a realității, care a fost construită ca rezultat al unui proces complex, atât constructiv, cât și cognitiv-afectiv, în care o persoană/grup/națiune acceptă sau nu, membri dintr-un alt grup/națiune și viceversa. Aceste reprezentări mentale despre o persoană sau alta, deschid în cadrul psihologiei și etnopsihologiei un univers cu preocupare imagologică, diferită de cea istorică sau literară.

Imagologia etnopsihologică cercetează imaginea *celuilalt* din perspectiva caracteristicilor psihologiei etnice, prin prisma auto-imagini și hetero-imaginilor etnice. Ea își centrează atenția, cel mai adesea, asupra celor care creează imaginea, analizând, de exemplu, aspectele ce vizează categoria lor de vârstă, din ce domenii profesionale sau politice ei fac parte, cum sunt văzuți aceștia în general de ceilalți sau cum cred că sunt văzuți.

O atenție sporită disciplina acordă și formării imaginilor despre *celălalt,* efectului produs de ele asupra conduitei cetățenilor, modalității transmiterii lor în societate. Cercetătorii observă și explorează comportamentele specifice ale membrilor în diferite situații, explică mijloacele și metodele de studiere a imaginilor, analizează tipurile de imagini, produsele culturale ale națiunii, cercetează orientările de valoare, stabilesc natura și frecvența unor trăsături psihice sau a tipului de personalitate predominant al națiunii respective, analizează reprezentările despre sine sau despre alții, se ocupă și de studiile de alteritate.

Raporturile dintre autohtoni și străini sunt cel mai adesea diferite, încărcate de tensiune, pline de conflicte. Scopul imagologiei psihologice/etnopsihologice constă în analiza acestor raporturi, în cercetarea comportamentului atât al membrilor autohtoni, cât și al străinilor, cu atenție pe criteriul xenofiliei sau xenofobiei. Imagologia psihologică/ etnopsihologică studiază minoritarii, marginalii sau excluși din aceste grupuri cu ajutorul unor anchete, sondaje, interviuri etc.

Hugo Dyserinck, un comparatist german, menționează contribuția imagologiei la o bună înțelegere a grupurilor etnice sau naționale, considerând că imagologia „poate îndeplini, în anumite condiții, și o funcție „etnopsihologică" [11, p. 206]. Etnopsihologia trebuie considerată nu o știință a „caracterelor popoarelor", „ci o știință modernă care contribuie la înlăturarea falselor reprezentări și ideologii" [11, p. 209].

În procesul cercetării și analizei imaginii *celuilal*t, etnopsihologia utilizează și documente literare, însă, după cum afirmă Gheorghe Lașcu, disciplina aceasta se bazează cel mai mult pe anchete, sondaje, „pentru a corespunde unui eșantion reprezentativ" [12]. În continuare, cercetătorul român afirmă: „dacă, pentru comparatiștii literari și pentru istorici, studiind imaginea din oglindă putem cunoaşte mai bine oglinda („privitorul"), etnopsihologii vor compara imaginea cu una considerată mai „corectă", mai „adevărată" şi vor aplica în consecinţă oglinzii corecţiile necesare" [12].

În ansamblul ei, psihologia/ etnopsihologia vizează comportamentul oamenilor, conduita, felul cum gândesc. Ea analizează formele de cunoaștere ale *celuilalt* prin senzații, percepții, reprezentări, gândire, memorie, imaginație, emoție și voință, atenție și limbaj, așa cum sunt acestea încadrate în imagine. Totodată, ea cataloghează stereotipurile naționale, ceea ce o face foarte importantă pentru imagologia literară sau istorică.

Imagologia istorică cercetează imaginea străinului într-un cadru temporal istoric, observând evoluția ei și comparând-o în diferite momente/perioade istorice. La fel ca și cea psihologică/ etnopsihologică, ea analizează modul de proiectare, formare, cristalizare și sedimentare a auto-imaginilor și hetero-imaginilor, numai că aceasta se bazează pe sursele/ documentele istorice concrete. Aceste tipuri de imagini evidente în sursele respective au trăsături și caracteristici care sunt specifice unei perioade istorice; ele poartă amprenta caracteristică unei epoci date.

Imagologia istorică este în drept de a pune în discuție problema imaginii *celuilalt*, raportând-o la temele fundamentale pentru imagologie: identitate și alteritate. Imaginea *celuilalt* este abordată

aici din perspectivă politică (*hegemon* versus *subaltern*; *puternic* versus *slab*), religioasă (*creştin* versus *restul/păgâni*) sau geografică (*centru* versus *periferie*).

În context istoric, imaginea reprezintă o proiecție reală sau cel puțin tinde spre una cât mai reală, iar decriptarea ei contribuie nemijlocit la înțelegerea și explicarea unui fapt istoric. Datorită faptului că istoria reprezintă terenul în care se întâlnește *sinele* cu *celălalt*, imaginea creată poate influența puternic rațiunea istorică a unei colectivități lingvistice.

Luminița-Mihaela Iacob consideră că, pentru istorie, imaginea despre *celălalt* este relevantă în plan epistemologic și praxiologic, deoarece „istoria – ca știință – fiind întemeiată pe mărturia umană, trebuie să țină cont că aceasta din urmă este cel mai ades constituită fie cu plecare de la fapte, fie de la relatarea faptelor. Perspectiva relatării este condiționată de poziția și gradul de apartenență al celui care o face. De aceea stăpânirea mecanismelor implicate în reprezentarea realității istorice – de pe poziții de interioritate sau exterioritate în raport cu fenomenul dat – devine „una din pietrele unghiulare în cunoașterea trecutului" [13, p. 45].

Lucian Boia observă o legătură strânsă între imagologia istorică și cea literară, atunci când sunt analizate imaginile despre *celălalt*. Cercetătorul român afirmă că „istoria însăși nu este, în felul ei, decât un discurs multiform în jurul principiilor opuse și complementare ale *identității* și *alterității*, că «noi și ceilalți» reprezintă o axă care unește acești termeni și «regrupează esențialul raporturilor interumane», iar «Celălalt» (cel mai adesea o persoană sau o comunitate) este observat «prin filtrul deformat al imaginarului» și «ceea ce percepem este imaginea sa, iar această imagine – ca orice imagine – face parte simultan din real și din ficțiune" [3, p. 117].

Imagologia antropologică studiazăimaginea *celuilalt*, din simplul motiv că antropologia este o disciplină care studiază omul din toate epocile și tratează toate dimensiunile umanului. Ea se bazează nemijlocit și pe ideea de cultură și pe noțiunea speciei umane. Aceasta din urmă și-a dezvoltat o capacitate universală de a concepe lumea și de a o interpreta. D. H. Pageaux susține că imaginea pe care o studiază imagologia reprezintă „un fapt de cultură și o practică antropologică" [14, p. 84], deoarece această imagine creată de „cultura observatoare" asupra „culturii observate" exprimă în același timp și identitatea și alteritatea. Cercetătorul francez observă influența necontestată a practicii antropologice în analiza imaginii *celuilalt*.

Lucian Boia însă consideră că discursul antropologic (antropologia) nu este capabil să se pronunțe pe marginea imaginii *celuilalt*, de aceea ar trebui să rămână în rolul de „mediator" al celorlalte discipline care studiază imaginea *celuilalt*. Istoricul român susține că antropologia „a renunţat să inventeze ierarhii şi să colecţioneze bizarerii, adevărata sa problemă este înţelegerea valorilor specifice şi a funcţionării fiecărui sistem cultural în parte. Rămâne de văzut dacă un astfel de efort de «obiectivizare» sau de «identificare» cu «obiectul de studiat» poate fi dus până la capăt. Ne putem îndoi. Aceasta explică criza pe care o traversează astăzi cunoaşterea antropologică. Marile viziuni unitare s-au epuizat. Într-o lume «decolonizată», discursul antropologic (ca şi discursul istoric, ca orice discurs despre celălalt) s-a sfărâmat şi el. «Centre» în devenire se afirmă cam prin toate locurile în care înainte nu era decât o «periferie». Antropologul se întreabă dacă disciplina sa reuşeşte cu adevărat să înţeleagă realitatea celuilalt sau dacă aceasta n-ar trebui mai bine să se rezume la un fel de dialog, la o «mediere» între culturi" [3, p. 126-127].

Totodată, istoricul român observă și legătura dintre imagologia antropologică și cea literară, specificând că, unii consideră „discursul antropologic o ficţiune narativă, înrudită cu textul literar. Este poziţia adoptată de antropofagia postmodernă de inspiraţie nord-americană, care susţine subiectivitatea cercetării" [3, p. 127].

Făcând din personalitatea sa, din motivaţiile sale şi din experienţa sa centrul confruntării etnografice, Carmen Andras afirmă că antropologul postmodern îl localizează de acum pe *celălalt* în el însuşi. Textul pe care-l produce pierde astfel orice pretenţie de a-l „descrie" pe *celălalt*. El nu mai contribuie decât la întărirea puterii autorului, transfigurat în erou solitar, în căutarea identităţii sale de-a lungul aventurii exotice. [15, p. 29]

Antropologii George W. Stocking[5] (1987) şi Eric R. Wolf[6] (1982) efectuează cercetări care ridică discursul antropologic la nivelul celorlalte discursuri despre *celălalt*. În 2007, Joep Leerssen susţinea că aceşti doi antropologi au început un proiect enorm încă în curs de desfăşurare în care au analizat critic ipotezele etno-centriste pe care propria lor disciplină le-a ignorat atât de mult timp [7, p. 23], dând un imbold de analiză imagologică în discursul antropologic.

Imagologia antropologică examinează sistemul de valori a lui *celuilalt*, expresiile culturii sale, ceea ce permite o abordare din punct de vedere cultural: pasiunile, muzica, religia, îmbrăcămintea, bucătăria, obiceiurile etc. Datorită faptului că fiecare *celălalt* are propriile pasiuni, talente, vestimentaţie specifică, acest lucru favorizează cercetarea imagologiei antropologice.

*Imagologia socială*este o altă imagologie care studiază într-un fel specific imaginea *celuilalt*.Având ca obiect de studiu societatea, sociologa analizează diferite aspecte ale mobilităţii, integrării grupurilor sociale, cultură, ceea ce oferă imagologiei o perspectivă mai amplă de analiză socio-culturală în reprezentarea *celuilalt***.**

Alin Gavreliuc, cercetător/ psiholog de origine română,propune o schemă în care situează *imagologia socială* asupra celorlalte tipuri de imagologii (psihologică, literară, antropologică şi istorică), considerând că „elementul hotărâtor în formarea identităţii, […] îl constituie interacţiunea socială, relaţia cu *celălalt"*[16, p. 21]. Cu alte cuvinte, orice imagine despre *celălalt* îşi are originea şi se dezvoltă/evoluează în imaginarul social al fiecărei comunităţi lingvistice.

Reprezentările sociale au capacitatea de a se încadra în cercetările imagologiei istorice sau etnopsihologice, deoarece „structurarea auto- sau a heteroimaginilor este controlată, ca procesualitate, de dinamica reprezentărilor sociale care «acţionează» ca principii organizatoare ale atitudinii individuale, prin apelul la repere proprii colectivităţii sociale" [13, p. 49].

Ştefan Augustin Doinaş evidenţiază la rândul său importanţa societăţii în conturarea imaginii *celuilalt*. Cercetătorul subliniază existenţa unei „dimensiuni sociale a omului", care nu poate fi contestată, nici negată, pe care o numeşte „socialitate". Acest lucru se explică prin faptul că, pentru imaginea *celuilalt*, această societate ar trebui să fie o familie, „un fel de matrice spirituală". Cercetătorul român prevede o dublă funcţie a acestei societăţi: „integratoare" şi „umanizatoare". Preluând aceste concepte de la Doinaş, putem lesne să le aplicăm la abordarea *celuilalt*. Funcţia *integratoare* se explică prin ideea unei integrări a *celuilalt* în interiorul unui grup nou/ ţară/ cultură străină. Iar cea *umanizatoare* se explică prin faptul că *celălalt*, odată integrat într-o comunitate lingvistică străină, trebuie să-şi dezvolte nişte activităţi specifice (fie intelectuale, afective, volitive) care se manifestă vrând-nevrând pe terenul „social". Societatea este cu adevărat acel teren unde orice individ/persoană beneficiază de experienţa altor persoane, iar *celălalt* (fie şi un semen sau unul dintr-o altă ţară) se confruntă cu un Altul. Iar, după cum susţine Şt. A. Doinaş, „întâlnirea cu Celălalt, este proba de foc a existenţei noastre" [17].

Imagologia socială nu are o metodologie proprie de a analiza imaginile pe care şi le face un popor/ grup/ naţiune despre alt popor/ grup/ naţiune, însă contribuie foarte mult în domeniul dat prin oferirea unui set specific de instrumente pentru celelalte tipuri de imagologii, care sunt binevenite în abordarea complexă a *celuilalt*.

Imagologia literară studiază imaginea *celuilalt*, aşa cum apare în operele literare.Literatura deţine rolul de meditaţie culturală şi simbolică în procesul creării imaginilor, şi aici apare în prim plan măiestria fiecărui scriitor/ observator în trasarea unui portret al „culturii observate".

Datorită caracterului interdisciplinar al imagologiei, analiza imaginii *celuilalt* din operele literare presupune nemijlocit şi analiza contextului istoric, social, psihologic etc., împrejurările şi scopul cărţii. Prin urmare, orice „opera literară luată ca termen de comparaţie nu poate fi, de aceea,

---

[5] George W. Stocking (1928-2013), în lucrarea „*Victorian Anthroplology*" (1987), examinează portretizarea popoarelor primitive de către călătorii şi misionarii din perioada Victoriană, arătând cum era atitudinea lor faţă de sălbaticii cu piele întunecată.

[6] Eric R. Wolf (1923-1999), în lucrarea „*Europe and the people without history*" (1982), explorează traiectoria istorică a aşa-numitei globalizări moderne, contestând noţiunea antropologică de lungă durată conform căreia culturile şi popoarele non-europene erau izolate înainte de apariţia colonialismului şi imperialismului european.

analizată izolat de contextul cultural în care s-a înscris, ci, dimpotrivă, trebuie înserată în cadrul exprimării culturale din care a făcut parte în momentul apariţiei ei" [18, p. 22].

Gheorghe Laşcu susţine că imagologia literară nu cuprinde numai „textele literare propriu-zise, beletristica de mare valoare, capodoperele. […] Textele sau literatura de valoare medie exprimă mai limpede şi fără echivoc opinia publicului. Capodopera iese din tiparele generale, este o excepţie. Creatorul de excepţie, genial, exprimă mai ales crezul propriu, nefiind exponentul sau purtătorul de cuvânt al opiniei medii, generale. De aceea, capodopera nu este îndeobşte semnificativă ca purtătoare a unei imagini naţionale" [13]. În atenţia imagologiei literare intră totalitatea jurnalelor, notelor de călătorie, memoriile etc., care reprezintă literatura de frontieră, deoarece tocmai ele sunt în puterea de a transmite cel mai mult imaginile despre străin, stereotipuri, etno-tipuri.

Imagologia literară se bucură deja de un apreciabil suport teoretico-practic în vederea analizei *celuilalt*. În acest sens, şi-au adus aportul Joep Leerseen (*xenofilie/xenofobie*), Małgorzata Świderska (*Alter/Alius*), D. H. Pageaux (atitudinile fundamentale *manie/ filie/ fobie*), Moura (*ideologie şi utopie*) etc.

Joep Leerssen propune ca imaginea *celuilalt* din textele imagotipice să fie interpretată prin prisma procesului de *xenofilie* sau *xenofobie*. Autorul care descrie/ reprezintă imaginea străinului în opera sa o face din cauza faptului că îi place această alteritate, simte o simpatie faţă de ea (*de ex:* imagini ale popoarelor civilizate, culte) sau, din contra, simte o atitudine de teamă, de respingere şi de ură faţă de străini, pe care îi disprețuiește (*de ex:* imagini ale popoarele asiatice, africane, evreii, romii).

Cercetătorul francez Daniel-Henri Pageaux propune ca imaginea *celuilalt* să fie interpretată prin prisma atitudinilor fundamentale (sau a modelului simbolic): *manie* (străinul se consideră, în totalitate sau în anumite părţi ale lui, ca superior faţă de cultura de origine), *fobie* (străinul este considerat inferior în raport cu superioritatea culturii de origine), *filie* (străinul este perceput favorabil, pozitiv, fără disprețuirea culturi din care face parte).

J. M. Moura, un alt cercetător francez, propune conceptele de *ideologie şi utopie,* pentru a caracteriza imaginea *celuilalt*. Prin *ideologie* se înțeleg acele imagini (mai exact *auto-imagini*) create de către membrii unui grup/naţiune, prin care aceştia se reprezintă pe sine, într-un anumit sens teatral, pentru a-şi crea o imagine sau a-şi întări propria identitate. Prin *utopie* se are în vedere că imaginea creată (atât auto-imaginea, cât şi hetero-imaginea) are o funcţie de destabilizare socială.

Małgorzata Świderska, o cercetătoare de origine poloneză, propune o clasificare a imaginii *celuilalt* reperată pe două concepte de *Alter* şi *Alius*, care reprezintă în viziunea cercetătoarei „două tipuri de personaje complementare de ciudaţi sau străini". Cercetătoarea urmează nemijlocit pe Moura (dar totodată şi pe Ricoeur) atunci când explică semnificaţia acestor tipuri (făcând referire la *ideologie* şi *utopie*). Un *Alter* este unul dintre cei doi „ceilalţi", care sunt similari şi complementari: ea / el reprezintă ideologia a unui anumit grup, naţiune sau cultură. Un *Alius* este, de asemenea, un ciudat sau un străin, dar *el / ea* este situată în afara lumii unui anumit grup, naţiune sau cultură. Străinul *Alter* este construit în principal ca stereotip etnic sau naţional, pozitiv sau negativ, în timp ce străinul *Alius* are funcţii predominant simbolice sau mitice. Ei sunt subversivi şi pun la îndoială ideologia unui anumit grup etnic sau a unei naţiuni. Aceste două tipuri de personaje „străine" ar trebui să fie interpretate mereu în contextul lor cultural, mai susţine cercetătoarea [19, p. 3].

Imagologia literară are un rol desăvârşit în cunoaşterea umanităţii, deoarece, după cum observă Xiaomei Chen, este ca un echilibru între disciplinele care au pe ordinea de zi reprezentarea *celuilalt*. Cercetătoarea subliniază: „trebuie să încercăm măcar să găsim un echilibru rezonabil între Sine şi Celălalt, între Răsărit şi Apus, astfel încât nici o cultură să nu fie fundamental privilegiată faţă de celelalte. Poate că realităţile istoriei nu pot permite realizarea deplină a unui asemenea echilibru. Se cuvine chiar să recunoaştem că aceşti tropi dominanţi sunt învăluiţi în ficţiune. Ceea ce trebuie să evidenţiem aici este faptul ca imaginarea unui asemenea echilibru – cu siguranţă una din primele cerinţe ale noii ordini a lucrurilor – nu poate fi posibilă fără ca fiecare Sine să fie confruntat de un Celălalt sau că Celălalt să fie abordat din perspectiva Sinelui, în condiţii istorice şi culturale specifice" [20].

Considerăm că imagologia literară este cea mai în drept de-a analiza imaginea *celuilalt* în complexitatea ei, deoarece are capacitatea să aleagă, din totalitatea acestor ştiinţe umaniste, cele mai efective şi cele mai desăvârşite elemente de analiză în reprezentarea *celuilalt*, fără teama de a fi contestate ulterior. Totodată, imagologia literară îşi concentrează atenţia şi asupra relaţiei dintre textul imagotipic şi cititor atunci când se transmit imaginile, stereotipurile despre o cultură străină.

În concluzie susţinem că personajul *străinul* (*celălalt*, *queer*, *alter* etc.), aflat în atenţia imagologiei, presupune a fi atât străinul dintr-o altă ţară sau migrantul, cât şi membrii aceeaşi colectivităţi lingvistice, dar care comportă unele trăsături diferite, ca marginalii, excluşii, minoritarii. Din acest considerent imaginea *celuilalt* este studiată de majoritatea ştiinţelor umaniste, ca psihologia, etnopsihologia, istoria, sociologia, antropologia şi, în mod special, literatura comparată. Datorită acestui fapt, abordarea specifică a *celuilalt* împarte imagologia în imagologie psihologică, imagologie istorică, imagologie literară, imagologie antropologică, imagologie socială.

BIBLIOGRAPHY

1. Todorov, Tzvetan. *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*. Iaşi: Institutul European, 1994
2. Baudrillard, J., Guillaume, M. *Figuri ale alterităţii*. http://www.scritub.com/literatura-romana/carti/Jean-Baudrillard-Marc-Guillaum42921.php
3. Boia, Lucian. *Pentru o istorie a imaginarului*. Bucureşti: Humanitas, 2000
4. Sîrbu, Otilia. *Imagologie regăsită. Tipuri imagologice în context istoric*. Bucureşti: Tracus Arte, 2013, 212 p.
5. Heitman, Klaus. *Imaginea românilor în spaţiul lingvistic german, 1775-1918*. Bucureşti: Univers, 1995, 376 p.
6. Corbey, R., Leerssen, J. *Studying alterity: Backgrounds and perspectives*. În R. Corbey, J. Leerssen, *Alterity, Identity, Image*. Amsterdam: Rodopi. 1991, pp. vi–xviii
7. Leerssen, Joep. *Imagology: History and method*. În *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey* / Studia Imagologica 13, Amsterdam: Rodopi, 2007, pp. 17-32
8. *Queer*. În *Urban Dictionary*, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=queer
9. *Queer*. În *Oxford Dictionary*, https://en.oxforddictionaries.com/definition/queer
10. Roffee, J., Waling, A. *Resolving ethical challenges when researching with minority and vulnerable populations: LGBTIQ victims of violence, harassment and bullying*. file:///C:/Users/Admin/Downloads/ResearchEthics-2016-Roffee-1747016116658693.pdf
11. Dyserinck, Hugo. *Imagologia comparată*. În *Dimensiunea umană a istoriei*, Direcţii în istoria mentalităţiilor, de Al. Duţu. Bucureşti: Meridiane, 1986, 304 p, pp.197-209
12. Lașcu, Gheorghe. *Imagologia literară comparată. Câteva repere teoretice şi metodologice*, http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2782
13. Iacob, Luminița-Mihaela. *Imagologia și ipostazele alterității: străini, minoritari, exlcuși*. În Adrian Neculau, Gilles Ferreol, *Minoritari, Marginali, Excluşi*. Iaşi: Polirom, 1996, 280 p, pp.40-54
14. Pageaux, Daniel-Henri. *Literatura generală şi comparată.* Iaşi: Polirom, 2000
15. Andras, Carmen. *România şi imaginile ei in literatura de călătorie britanică*. În *Phantasma*, 2003, http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3777
16. Gavreliuc, Alin. *Mentalitate şi societate. Cartografii ale imaginarului identitar din Banatul contemporan*. Editura Universităţii de vest, 2003, ISBN 973-8433-40-1, 402 p, file:///C:/Users/Admin/Downloads/GavreliucA.2003-2006.Mentalitatesisocietate-EUVT.pdf
17. Doinaş, Ştefan Augustin. *Eu şi celălalt*. În „Secolul 21”, Alteritate, nr. 1-7/2002/442-448,http://secolul21.ro/arhive/114
18. Duţu, Alexandru. *Modele, imagini, privelişti*. Incursiuni în cultura europeană modernă. Cluj-Napoca: Dacia, 1979, 272 p.

19.Świderska, Małgorzata. *Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness*. În CLCWeb, pp. 2-8, https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2387&context=clcweb

20.Chen, Xiaomei. *Occidentalism as Counterdiscourse*. În *Identities*, Ed. Kwame Anthony Appiah şi Henry Louis Gates, Jr., Chicago, University of Chicago, 1995, pp. 63-89.

ADRIANA BITTEL: THE TRANSGRESSIONS OF THE NARRATIVE SELF

Flavia-Domnica Crăstănuş (Trif)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:One of the pillars of the 80`s literary generation, short prose, uncovers new ways of conceiving and approaching narrative material. As we can see, the field is occupied by a field made up of the "textualists" Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, Ioan Lăcustă, Cristian Teodorescu, Ioan Groşan, Alexandru Vlad, Daniel Vighi and other young prose writers who are the subject of many critical and analytical studies, synthesis of contemporary literary history.
The (discreet) presence of Adriana Bittel, attached to the "new flow", is more than the criticism of the "generation in jeans" criticized in the custody of seniors; with few exceptions, obviously!
This paper relies on the desideratum of an interpretative critique that highlights the narrative specificity of the short story proposed by Adriana Bittel, focusing on the hypostases and metamorphoses of the narrative instance. At the basis of the analysis, as it emerges from the title, is the principle of transgression, explained and theorized by Adrian Oţoiu in his study of the 80`s generation.
We are considering transgressions in which the boundaries, the boundaries between the narrative court and the characters are abolished, the plans, the voices and the narrative levels alternate or function in polyphony. The way of integrating discourses into the text is also the object of the analysis, with obvious interest in the "marks" and "hypostases" of the indirect discourse, but also in the second person narrative, frequent procedures in the epic warp of Bittel`s stories. We also see the art of transgression of characters from one story to another, from a fictional world to another, aiming at a narrative space marked by the "fluidity of the frontiers between real and imaginary."

Keywords: short prose, narrative instance, transgression, 80`s generation, Adriana Bittel.

Unul dintre pilonii generației literare optzeciste, proza scurtă, scoate la iveală noi modalități de concepere și de abordare a materialului narativ. În numeroasele studii de analiză și de exegeză critică ale vremii, ante și postdecembriste, fenomenul prozastic optzecist este amplasat în direcția „noului flux", într-o primă fază, textualist, cu accent pe relațiile intra și intertextuale.

Într-un parteneriat în care normele pot fi oricând încălcate, iar transgresările sunt continue, lectorul intră în jocul instanțelor narative, urmărește schimbarea de perspectivă ori polifonia vocilor, se perindă pe fiecare nivel al diegezei; pe scurt, el devine „strategie textuală", o proiecție a narcismului auctorial, în sensul integrării cititorului în discursul autorului.

Așa cum se poate observa, palierul este ocupat de un „desant" alcătuit din „textualiștii" Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, Ioan Lăcustă, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Alexandru Vlad, Daniel Vighi și de alți tineri prozatori care fac obiectul a numeroase studii de critică și analiză, sinteze de istorie literară contemporană.
Optzeciștii bucureșteni nu se dezic de înaintașii lor junimiști, gruparea fiind slab reprezentată de „tinerele prozatoare"! Astfel, prezența (discretă) a prozatoarei Adriana Bittel, atașată „noului flux", este semnalată mai degrabă de critica de întâmpinare, aflată în custodia seniorilor, decât de criticii „generației în blugi"; cu puține excepții, evident!.

Lucrarea de față mizează pe dezideratul unei critici interpretative care să evidențieze specificul naratologic al prozei scurte propuse de Adriana Bittel, cu accent pe ipostazele și metamorfozele instanței narative. La baza analizei, așa cum reiese și din titlu, stă principiul *transgresiunii*, explicat și teoretizat de Adrian Oțoiu în studiul[1] dedicat prozei generației optzeciste.

[1] Oțoiu, A. (2000). *Trafic de frontieră.Proza generației '80.Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralelea 45.

Avem în vedere transgresările de ordin metaleptic în care limitele, frontierele dintre instanța narativă și personaje sunt abolite, planurile, vocile și nivelurile narative alternează sau funcționează în polifonie.

Modalitatea de integrare a discursurilor în text face și ea obiectul analizei, cu vădit interes spre „mărci" și „ipostaze" ale discursului indirect liber, dar și pe narațiunea la persoana a doua, procedee frecvente în urzeala epică a povestirilor bitteliene. La fel, vizăm arta transgresării personajelor dintr-o povestire în alta, dintr-o lume ficțională în alta, cu țintă spre un spațiu narativ marcat de „fluiditatea frontierelor între real și imaginar".[2]

La o privire de ansamblu asupra universului ficțional, observăm că proza scurtă a Adrianei Bittel înglobează și exersează mai toate strategiile generației optzeciste, în spiritul postmodernității, lung și amplu dezbătute atât de teoreticieni (Mircea Martin, Ion Lefter-Popescu, Liviu Petrescu, Carmen Mușat, Gh.Manolache ș.a.) precum și de autori (Adrian Oțoiu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu ș.a.). Am reținut atenția acordată, de ambele tabere, unor invarianți ca: pluralitatea eurilor, intruziunea autorului în text, alternanța eului între identitate și alteritate, abolirea granițelor dintre realitate și ficțiune, interesul pentru cotidian, funcțiile corporalității, biografismul și intertextualitatea, la care mai putem adăuga preferința pentru metadiscurs, pentru punere în abis, pentru textualizare continuă a lumii narative.

Alegem urmărirea cu acribie a ipostazierii instanței narative puse sub semnul transgresiunii, demers ce ne obligă să parcurgem fiecare palier la care se produc, depășiri, travesări, migrări sau intruziuni.

În povestirile („prozele scurte" ale) Adrianei Bittel, instanța narativă este, cel mai adesea, implicată atât ca voce, precum și ca personaj în fabulă, cu mențiunea că vocea care narează, de regulă la persoana întâi, prezintă dintr-o perspectivă interioară evenimentele la care participă. Cu cât pătrundem, însă, mai mult în profunzimea textului, ne apropiem de viziunea unui „personaj-reflector", așa cum îl conceptualizează și îl descrie Franz K. Stanzel; mai precis ca instanță care

> „oglindește întâmplările lumii exterioare în conștiința sa, percepe, simte, înregistrează, dar întotdeauna în mod tăcut. [...]. Cititorul pare să afle direct, printr-o privire directă în conștiința personajului-reflector, despre întâmplările și reacțiile care sînt oglindite în conștiința lui."[3]

Însă adevărata provocare a textelor Adrianei Bittel este cea a situațiilor tranzitorii în care narațiunea trece dintr-o dată de la persoana întâi la a treia sau invers, în care perspectivele se schimbă și alternează între exterior și interior, în care „punctul de vedere" fluctuează între auctorial și actorial.

Pluralitatea nivelurilor ficțiunii înfățișează un periplu continuu de „autori", de naratori ori personaje ce transgresează spațiul narativ, generând adesea polifonii. Ironizarea și ridiculizarea statutului naratorului auctorial (tradițional), cel omniprezent și omnipotent, inserția altor discursuri în povestire, ambiguitatea procesului narativ sunt tot atâtea procedee a căror exemplificare concretă, în text, este una de cert interes.

Eul prozelor scurte semnate de Adriana Bittel pendulează, așa cum am menționat, între hetero și homodiegetic, cu accent pe cea din urmă. Însă, mai interesantă este situația în care, în cadrul unei singure povestiri, *Numele*, publicată în volumul *Iulia în Iulie* (București: Editura Eminescu, 1986), asistăm la o „indecizie narativă" în care „narațiunea curge când la persoana întâi, când la persoana a treia."[4].

Debutul povestirii relevă perspectiva unui eu auctorial, exterior diegezei și lumii personajelor: în câteva rânduri acesta creionează imaginea orașului Sibiu ca destinație de călătorie a personajului central, cu accent pe atmosfera-i idilică. Apoi, brusc, perspectiva narativă se schimbă, se situează asupra unui personaj-narator, care ia parte la evenimentele relatate: tânăra bucureșteancă

---

[2] *Ibidem*, p. 47
[3] Stanzel, F.K. (2011,p. 224). *Teoria narațiunii*. Iași: Editura Institutul European.
[4] Mușat C. (2008,p.200).*Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.

sosită la Sibiu, într-o vizită disimulată în casa familiei iubitului său, Ernst. Hoinăreala personajului prin oraș, prin viața până acum necunoscută a iubitului său simbolizează aceeași hoinăreală identitară a eului narativ prin universul ficțional, în al cărui final personajul-narator alege totuși izolarea și ține să se izoleze din nou în exterior, la persoana a treia, așa cum se afla în debutul povestirii:

> „În ascest moment, un raționament fulgerător leagă necunoscuții din compartiment de familia Pfeil de pe Hegel, de Ernst din București, de Ilie – izolatul din vale și eu sînt în afara lor, nu exclusă *de ei*, ci pur și simplu un punct de vedere exterior, conținându-i în conul privirii ca pe niște muște sub un clopot de sticlă." (p.55)

Contextul ambiguu sau mai bine-zis oscilant al instanței narative atinge nivelul polifoniei vocilor, așa cum povestirea *Destul nu-i destul* o demonstrează în deschiderea volumului amintit mai sus. Nevoită să-și petreacă timpul câteva săptămâni în casa unei familii burgheze plecate în vacanță, Ilaria, personajul central, se refugiază într-un balcon situat deasupra unei guri de aerisire, acesta fiindu-i singurul loc în care nu se simte sufocată de opulența decorului interior. Acustica tunelului de aerisire face ca voci ale etajelor inferioare să fie auzite de Ilaria, în mod neintenționat, dar care ajung să constituie unica legătură cu lumea exterioară a tinerei. Așa cum observă Adrian Oțoiu[5] într-o detaliată analiză a povestirii sub acest aspect, vocile sunt percepute ca acte de vorbire fără corporalitate, dat fiind faptul că Ilaria nu cunoaște nimic despre vecinii pe care îi aude. Aceștia sunt conturați în imaginația fetei doar prin intermediul vocii, stabilindu-se într-un raport al non-identității permanent:

> „Acum îi vine Ilariei în minte că nu-i cunoaște, că nu i-a văzut pe niciunul dintre posesorii vocilor din tunel. Și nici pe Dan. Alcătuiți din zgomote și vorbe iute pieritoare, din litere. Și dacă ea măcar și-i poate închipui, ei n-au nici unul habar de existența unei tinere numită Ilaria." (p.32)

Campioni ai dedoxificării și decanonizării genului, tinerii prozatori ai anilor '80 se remarcă, în opțiunea lui Gh. Manolache, (*Regula lui doi (registre duale în developarea postmodernismului românesc*)[6] și Gh. Crăciun prin câteva „câștiguri importante": experimentarea unor formule de compoziţie care afirmă discontinuitatea naturală a actului povestirii; iniţierea unor „modele sintactice" axate pe o conştiinţă mai „analitică a limbajului"; probarea caracterului său de „stimul narativ al statutului personajului"; revizuirea „poziţiei" autorului faţă de procesul elaborării scrierii sale, în general, în tandem cu deschiderea spre procedee şi materiale „exterioare genului"[7].

Transcrierea mot-à-mot a unui dialog, transmisiunea directă, inserarea fără prelucrare a unor documente, „acte de vorbire" etc. (ca schimb continuu de titluri de proprietate ale propoziţiilor vehiculate) operează reduceri în câmpul de confruntări necesare determinării autenticităţii. Transcrierea cu „intenţii semnificative" sau refacerea lor, inventarierea acestora, „toate aceste operaţii literare aduc modificări şi elemente noi în câmpul literar al anilor 80.

Natura plurală și transgresările continue ale eului narativ generează în ambiguitatea și în complexitatea fenomenului situații neașteptate, care surprind și determină în orizontul prozei optzeciste o „criză a identității postmoderniste"[8], în care eul se caută ori pendulează într-o multitudine de euri decorporalizate și simultane.

O astfel de situație întâlnim în anatomia narațiunii *Gârla și Iordanul* publicată în volumul *Cum încărunțește o blondă* (București: Editura Humanitas, 2015). Instanța narativă își declară oscilarea între două identități încă din primul paragraf: între „eu-aia" reprezentată de tânăra studentă dornică să scrie o povestire despre Valea Iordanului „unde oamenii se bat de milenii pentru apă" (p. 312) și „eu-asta" în ipostaza femeii ajunse la maturitate, care abia treizeci de ani mai târziu ajunge să viziteze Iordanul:

---

[5] Oțoiu, A. (2003). *Ochiul bifurcat, limba șașie.Proza generației '80.Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.
[6] Manolache, Gh. (2004, p. 37-50). *Regula lui doi (registre duale în developarea postmodernismului românesc*. Sibiu: Editura Universității "Lucian Blaga" din Sibiu).
[7] Crăciun, Gh. (1999, p. 271-272). *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice.* Pitești: Editura Paralela 45.
[8] Mușat, C., *op.cit*., p.178.

„ Între călătoarea gonind cu febrilitate spre miticul Iordan şi studenta care se tot uita pe geam la fâşia de cer de deasupra sălii Dalles nu era doar o diferenţă de uzură. Tânăra aceea- o cunoştinţă pierdută de mult din vedere, cinva despre care n-aş fi putut vorbi la persoana întâi, eu-asta şi eu-aia." (p.307)

Aşa cum mărturiseşte şi naratorul în text, între cele două identităţi nu este doar o diferenţă de vârstă. Avem de-a face cu două „euri" distincte ale unei corporalităţi. Dualitatea implică automat o dualitate a perspectivelor astfel încât vocea instanţei narative se îndepărtează de ipostaza tinerei studente, se situează în afara ei, ba mai mult o pierde din unghiul vizual şi îi relatează acţiunile dintr-un plan exterior, la persoana a treia sub apelativul „eu-aia".

Confuzia în care se scaldă perspectivele narative şi raporturile dintre instanţele diegezei se adânceşte şi mai mult în cazul naraţiunii la persoana a doua, procedeu omniprezent în peisajul epicii optzeciste şi teoretizat din varii perspective (stilistice, narative, retorice etc.).

Dacă autori precum Gh. Crăciun, Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian ş.a utilizează adesea procedeul, am constatat că nici Adriana Bittel nu îl ocoleşte. Povestirea cea mai reprezentativă din acest punct de vedere rămâne *Cum încărunţeşte o blondă,* text ce deschide volumul cu acelaşi nume. Naraţiunea dezvăluie imaginea femeii devotate familiei, copleşită de treburi casnice şi de grija pentru copii într-un trai în care ea va fi mereu în planul secund:

„La vârsta mea e prematur să-ţi faci bilanţul şi, chiar de-ai vrea, n-ai când: abia de-ţi rămân cinci-şase ore noaptea pentru refacerea forţelor, cum se zice la armată; în rest, un vârtej, o râşniţă. Eşti în plină putere, ce naiba, asa-i vocaţia femeii, să se devoteze familiei, cele singure suferă că n-au pentru cine să se sacrifice, se simt frustrate şi fac astenii de nesolicitare" (p. 5).

Toată această „nebuloasă existenţială" se opreşte atunci când ipoteza „bilanţului" este posibilă şi personajul se află în iminenţa unei operaţii al cărui rezultat poate fi decisiv. Întrucât rezultatul biopsiei este unul favorabil, viaţa femeii îşi poate relua cursul unui carusel continuu:

„Tu eşti un bolnav sănătos, biopsia – ţi s-a spus – a ieşi bine, ţie nu ţi se poate întâmpla nimic rău, mai ai atâtea obligaţii. Câteva zile şi te vei întoarce acasaă, la copii şi soţ, la bucătărie, la serviciu. […] Şi, stând aici pe culoar, ţi se face dor de oboseala de la unsprezece noaptea, când pui vasele la loc în dulapul din bucătărie şi înveleşti băieţii, de zorul de dimineaţă, de certurile pitoreşti din autobuz, de satisfacţia unor lucruri obţinute cu efort şi cărora nu le-ai da drumul din cioc, orice ţi s-ar spune." (p.14)

Urmărind semnificaţia naraţiunii la persoana a doua, obsevăm un lucru interesant: două ipostaze ale enunţării de tip „tu" coexistă în ficţiune. Debutul naraţiei, aşa cum reiese şi din primul paragraf citat mai sus, descrie un „tu" ca persoană generică, referindu-se la condiţia femeii dedicate vieţii de familie. Astfel, suntem martorii descrierii unei situaţii generaliza(n)te în care, respectându-şi „vocaţia" de familistă, femeia funcţionează mecanizat şi neîntrerupt. Însă, folosirea sintagmei „vârsta mea" anunţă o „personalizare" a naraţiunii, ce va prelua controlul total asupra diegezei. Naratorul se adresează în mod direct personajului întruchipat de sine însuşi pe tot parcursul textului, iar „pronumele *tu* nu este aici decât jumătatea alienată a unui *eu* scindat[9]. Trecerea de la un *tu* generic la cel al dedublării marchează încă o dată multiplele transgresări ficţionale ale prozei optzeciste.

Într-un atare context al „dualităţii recesive", Gh. Manolache consideră că scriptorul autobiografic şi cel postmodernist rămân pe pragul dintre „ironie" şi „nostalgie". Este un prag (în cazul literaturii Adrianei Bittel) ce se sprijină pe contraforturile unor modele teoretice şi artistice de inspiraţie tel quel-istă şi parţial din Nouveau Roman-ul anilor '70, dar şi de factură postmodernistă (preponderent anglo-saxonă sau vest-europeană) recunoscute în „gândirea slabă", în ironia, delectarea ori în declinul nostalgic al marilor naraţiuni.

Aceasta ar explica, până la un punct, preocuparea pentru autenticitate, fragmentarism şi inginerie textuală. În opţiunea lui Gh. Manolache, „Tulpinile subterane ale rizomului-matcă se

[9] *Ibidem,* p. 191.

recunosc, dual, polemic, atât la nivelul tematicii (priza la un real derizoriu, cultivarea „skaz"-ului inşilor marginali etc.), cât şi la nivelul scriiturii (recontextualizarea, fragmentarul, autobiografia, preferinţa pentru genul scurt, montajul, colajul etc.)"[10]

Tot în spectrul integrării şi fuzionării vocilor narative în ficţiune se încadrează şi tehnica discursului indirect liber, procedeu dezbătut de teoria literară prin puncte de vedere aparţinând lui Gerald Prince, Roy Pascal, Mihail Bahtin, Franz K. Stanzel, Mieke Bal ş.a.

În acelaşi spirit metaleptic, al transgresărilor narative, discursul indirect liber relevă, în povestirile Adrianei Bittel, schimbări de perspectivă, o dualitate, sau, mai concret, o pluralitate a eului. În povestirea care dă titlul volumului *Iulia în iulie* (Bucureşti: Editura Eminescu, 1986), discursul indirect liber este prezent în diverse ipostaze. Fabula descrie activitatea celor patru funcţionari ai unei bănci de credit din Capitală - Norbert Miclăuş, Filip Cornea, Alecu Stere şi Domnul Tudose care le coordonează activitatea - zdruncinată de apariţia unei misterioase femei de serviciu, pe nume Iulia. Prezenţa acesteia în sediul unităţii declanşează reverii şi fantezii personajelor care o percep drept o fiinţă metafizică, superioară, dintr-un alt univers. Perspectiva narativă este una heterodiegetică, naratorul îşi priveşte, omniscient, personajele, însă îşi ştirbeşte puţin câte puţin din acest „statut" în clipa în care discursul său este impregnat de cel al personajelor. Iată un exemplu: aflat într-o dispută cu colegii săi, Alecu Stere nu mai e susţinut în faţa lor de Tudose aşa cum a mai făcut-o în trecut:

> „Acum uite şi la Tudose, nu-i ia apărarea, îi lasă pe derbedeii ăia să-şi bată joc de el, fir-ar toţi ai morţii de ticăloşi!" (p. 84)

Observăm contaminarea discursului naratorului, prezentat, în cazul de faţă, cu elemente din vorbirea personajului: expresia „fir-ar toţi ai morţii de ticăloşi" face notă discordantă faţă de limbajul utilizat în relatare de către instanţa omniscientă. De asemenea, alţi indici coexistă: deicticele „acum", „ăia", suprimarea semnelor citării – ghilimele sau linia de dialog. Acest caz întăreşte din nou ideea transgresării dintr-o perspectivă omniscientă într-una subiectivizată, interioară lumii personajelor.

Tehnica discursului bittelian dezvăluie un fenomen foarte des întâlnit în proza generaţiei '80: este vorba despre contopirea discurului naratorului cu replici ale personajului prin eliminarea tuturor semnelor citării. Vocea narativă se încheagă cu cea a personajelor, fapt ce sporeşte ambiguitatea receptării. Acest procedeu reprezintă, pentru Adrian Oţoiu, o trecere de la discursul indirect liber la „discursul direct liber". În cazul discursului direct liber,

> „[…] vocea personajului nu mai este mediată de discursul naratorului, ci doar juxtapusă acestuia într-un mod oarecum contrariant. Vocea aceasta însă îşi păstrează sunetul şi intonaţia originră."[11]

Adriana Bittel apelează constant la acest discurs semnalat în nenumărate cazuri. Nuvela *Chelcăşoz* din *Somnul după naştere* (Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1984) aduce la rampă imaginea bărbatului Vlad Ianculescu, îndrăgostit încă din timpul facultăţii de profesoara sa de filosofie, Vera, acum femeie la 40 de ani, căsătorită, căreia îi oferă servicii de reparaţie a televizorului. Pentru ea se dedică studiilor filosofice, încercând să-i împărtăşească în acest fel sentimentele prin intermediul scrisorilor. Spre final are curajul să se confrunte cu aceasta, dar fără succes, pentru că ea va renunţa la „serviciile" lui. În încercarea de a-i descoase comportamentul bizar a lui Vlad, colegul său Vişan îi face vizite inopinate în apartamentul personal. Într-un astfel de moment, inastanţa narativă auctorială se contopeşte cu vorbirea personajului Vişan:

> „Vlad refuzase cu un gest de apărare să i le explice […] şi parcă de-abia aştepta să-i plece musafirul. Acesta se înfuriase, adică de ce să fie complicat pentru el, ceva ce nu era pentru subaltern, *mă crede tâmpit, hermeneutica lui de impotent, vedem noi la fabrică cine-i mai deştept.* " (p. 129).

[10] Manolache, Gh.,*op.cit.*, p. 43.
[11] *Ibidem*, p.150.

Propunem, în cele ce urmează, să ne îndreptăm atenţia asupra demersului metaleptic al povestirilor Adrianei Bittel, pornind de la un cadru teoretic bine delimitat.

Conceptul „metalepsă" este utilizat de Gerard Genette, fiind definit ca

> „orice intruziune a naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau personajelor diegetice într-un univers metadiegetic) sau invers."[12]

După cum se poate remarca, în capitolul „Noua poetică a prozei: "program explicit" şi "program implicit", delimitările teoretice ale optzeciştilor relevau aspiraţia spre un proiect cu mult mai complex decât lăsau a se înţelege prin recurgerea la o serie de „tehnicisme" ca textuare, inginerie textuală, textualism, captarea vieţii în text, texistenţă etc. În opinia lui Gh. Manolache, noile protocoale narative au direcţionat, cu prioritate, proiectul narativ mai ales către „aspectele tehnice" ale inovaţiei: multiplicarea instanţelor narative, jocurile intertextuale, etajările diegetice (mise en abyme, enchâssement, variaţia registrelor ş.a.m.d.):

> „Faptul că o mare parte din „nervurile textualismului" românesc au o fizionomie comună cu „nucleele postmoderne", propuse de Ihab Hassan (1986) i-a făcut pe o bună parte din interpreţi să le acorde un statut liminal, transgresiv, chiar dacă mai ataşat postmodernismului."[13]

Pe aceeaşi coordonată, Adrian Oţoiu înţelege prin metalepsă

„orice transgresiune a limitelor lumii diegezei care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este în primul rând una a nivelelor narative, relevând existența unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor."[14]

Din specificul prozei Adrianei Bittel nu lipsește nici acest procedeu, utilizat, de altfel, în întreg peisajul ficțiunii optzeciste. Alegem spre analiză câteva exemple.

Povestirea *Numele*, adusă în discuție anterior, când discutam despre unele aspecte transgresive, prezintă câteva situații metaleptice frapante. În drum spre casă, în compartimentul trenului, tânăra Sara reflectează la statutul său de personaj care i-a fost atribuit în ficțiune. Deși este personajul-narator al fabulei, aceasta își descrie rolul ca fiind unul episodic, care să grăbească oarecum deznodământul și să „dezambiguizeze" aspectele diegetice. Refuzul vehement al acesteia de a lămuri ambiguitățile ficțiunii și, implicit, față de îndeplinirea sarcinii care i-a fost atribuită în povestire, trădează o răzvrătire față de instanța narativă, fapt ce demască un act metaleptic de natură ascendentă, conform taxonomiei prezentate anterior:

> „În compartimentul de clasa a II-a, cu tâmpla rezemată de mușamaua lipicioasă, mă gândesc la Ilie și Ernst, la Inge Pfeil și soțul ei, ca la personajele unei drame schematice în care mi s-a distribuit un rol episodic, sub posibilitățile mele.
> Apar în scenă doar la început și la sfârșit, în restul timpului aşteptând în cabină. Să dormitez, să cos, să repet alte roluri, mai interesante, între iarna lui '41 și vara lui '82, când trebuie să intru iar în scenă ca să precipit finalul și să limpezesc ambiguitățile. Ei, uite că nu vreau să limpezesc nimic. Eu vreau acasă" (p.54).

Demersul transgresiv este dus la extrem în finalul povestirii când, tot în spectrul unei metalepse ascendente, personajul central ironizează cu finețe statutul instanței narative ca autoritate superioară ce deține controlul total al ficțiunii și care își manevrează cu talent de păpușar personajele-i aflate în palmă, intenționând să-i găsească un „nume simpatic"(p.55).

> „Mă clatin ameţită, simt conul de sticlă cum coboară, încă puţin şi voi fi acolo împreună cu ai mei. Vom avea timp destul de dormit, de răspuns, d fumat, de răstălmăcit şi poate până la urmă vom inventa şi un nume simpatic pentru cel ce ne ţine în palmă, posesorul punctului de vedere cuprinzător"(p.55).

---

[12] Genette, G.(1972, p.244). *Discours du récit* în *Figures III*, Séuil, Paris.
[13] Manolache, Gh. (2004, p. 37). *Regula lui doi (registre duale în developarea postmodernismului românesc*. Sibiu: Editura Universității "Lucian Blaga" din Sibiu).
[14] Oțoiu, A. (2000,p.87). *Trafic de frontieră.Proza generației '80.Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralelea 45.

Experimente metaleptice sunt întâlnite şi în plan orizontal, proza scurtă a Adrianei Bittel dezvăluind corespondenţe între povestiri. Pe principiul vaselor comunicante, multiple ficţiuni interrelaţionează, făcând posibilă traversarea personajelor dintr-un text în altul şi reluarea unor evenimente-cheie.

Acest principiu se aplică în cazul personajului Ana Munteanu, personaj care transcende în mai multe universuri ficţionale: în *Supliciu prin speraţă*, Ana Munteanu este ipostaziată ca fiica mai puţin reuşită a Colonelului, aflată în perioada dintre copilărie şi adolescenţă, într-o atitudine de răzvrătire şi nesupunere care „îi mînca sufletul cu indisciplina" tatălui său. Mai târziu, apare la maturitate în postura de corector al unei edituri în naraţiunea *Petrescu şi Munteanu*, dedicată cu sfinţenie activităţii sale. Interesantă este aici şi sugestia la „cultul Autorului", ca instanţă intangibilă şi superioară:

> „Dimpotrivă, Munteanu, […], avea o adevărată mistică a *Autorului*, străduinţa ei fiind ca textul tipărit să respecte întocmai manuscrisul. […]. Îşi cunoştea măsura, iar Autorii erau pentru ea nişte fiinţe superioare abstracte (deci nesupuse greşelii) de pe urma cărora îşi câştiga existenţa" (p.123).

Aşa cum bine subliniază şi Adrian Oţoiu, finalul povestirii adânceşte aventura metaleptică a naraţiunii, generând o situaţie circulară în care „cei doi, deveniţi fiinţe de hârtie, corectează tocmai textul care i-a născut" [15] Este bine-cunoscuta tehnică a „punerii în abis", generatoare de situaţii metaleptice de profunzime.

> „Între teancurile de reviste apărute şi pachetele de manuscrise […], Petrescu şi Munteanu corectau textul despre Petrescu şi Munteanu care se urau şi corectau o schiţă intitulată Petrescu şi Munteanu, iscălită de Adriana Bittel" (p.125).

Iată astfel descrise câteva exemple în care eul bittelian transcende metaleptic lumi şi universuri ficţionale, într-un demers menit să ambiguizeze discursul narativ. (Re)lectura implicată a cititorului poate fi o soluţie spre dezambiguizare, spre identificarea lumilor şi sensurilor posibile.

In concluzie, joncţiunea textualismului cu noul autenticism, la care se refeea Gh. Manolache este confirmată, prin astfel de exemple de proză scurtă ale Adrianei Bittel, de convingerea că autorul optzecist şi-a pierdut inocenţa. Pentru că

> „el ştie şi recunoaşte public faptul că individul nu are altă dimensiune în afara celei pe care i-o conferă textul, ale cărui „urme" par adunate după o „teorie a haosului", (re)constituit din resturile babelice ale narativei"[16].

Aşadar, conchidem, prin a reitera, subliniind specificul naratologic al prozei scurte semnate de Adriana Bittel, care, atât la un nivel de suprafaţă, cât şi la unul de profunzime, se remarcă printr-un puternic spirit ludic: un joc al instanţei narative, al perspectivei, al planurilor diegezei.

BIBLIOGRAPHY

Opere primare

Bittel, Adriana. (1980). *Lucruri într-un pod albastru*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
Bittel, Adriana. (1984). *Somnul după naştere*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
Bittel, Adriana. (1986). *Iulia în iulie*. Bucureşti: Editura Eminescu.
Bittel, Adriana. (2000). *Întâlnire la Paris*. Bucureşti: Editura Compania, 2000.
*** (2012). *Intelectuali la cratiţă şi 50 de reţete*. Bucureşti: Editura Humanitas.
Bittel, Adriana. (2015). *Cum încărunţeşte o blondă: povestiri*. Bucureşti: Editura Humanitas.
Bittel, Adriana. (2015). *Fototeca: temă cu variaţiuni*. Bucureşti: Editura Humanitas.
***_Bucureştiul nostru_. (2016). Bucureşti: Editura Humanitas.

[15] Oţoiu, A. *op.cit.*, p. 113.
[16] Manolache, Gh.,*op.cit.*, p. 45.

Bibliografie critică și teoretică

Bal, Mieke. (2008). *Naratologia*. Iași: Editura Institutul European.
Barthes, Roland. (1965). *Eléments de sémiologie*. Paris: Edition du Seuil.
Boldea, Iulian. (2008). *Teme și variațiuni*. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior".
Boldea Iulian. (2011). *De la modernism la postmodernism*. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior".
Călinescu, Matei (2003). *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, trad. Virgil Stanciu. Iași: Polirom
Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: Macmillan Press Ltd.
Genette, Gerard. (1972). *Disours du récit în Figures III. Séuil, Paris.*
Manolache, Gheorghe (2004). *Regula lui doi (registre duale în developarea postmodernismului românesc).* Sibiu: Editura Universității„ Lucian Blaga" din Sibiu.
Manolache, Gheorghe (2004). *Degradarea lui Proteu (experiențe postmoderne în proza românească a anilor ' 80)*. Sibiu: Editura Universității„ Lucian Blaga" din Sibiu.
Mușat, Carmen. (2008).*Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.
Oțoiu, Adrian. (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralelea 45.
Oțoiu, Adrian. (2003). *Ochiul bifurcat, limba șașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralelea 45.

DIN PARTEA AUTORULUI BY FĂNUŞ NEAGU – AN ALLEGORY OF THE BIRTH OF THE FICTIONAL UNIVERSE

Gabriela Ciobanu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Classical mythology is a fertile source of artistic inspiration in the book "Beyond the Sands" by Fănuș Neagu. This paper analyses the connection between myth and literature, with a special focus on the short story "From the author". This story discussing also the main problems of realizing a valuable artwork.

Keywords: literature, short story, myth, From the author

Generația șaizecistă își leagă debutul de perioada tulbure, de tranziție de la literatura aservită ideologiei comuniste la una a unor libertăți estetice inimaginabile până la momentul respectiv, libertatea de a aborda alte subiecte decât cele impuse de propaganda politică, libertatea de a se abate de la personajul tipic și de a introduce trăsături care să individualizeze caracterul actanților într-un mod inedit, libertatea de a aluneca spre fantastic, fabulos, parabolic în defavoarea socialului, libertatea de a trece de la stilul sec al narațiunilor „cu temă" la unul arborescent în care metafora poate să fie în rol principal, până la urmă, libertatea de a fi scriitor și nu scrib, libertatea de a crea opusă „(contra)facerii" literaturii.

Debutând după o perioadă de ariditate literar-artistică în care singurele valori admise erau cele promovate de literatura angajată, scriitorii acestei perioade fac trecerea de la literatura socială la cea simbolică, în care textul literar propune mai multe niveluri semantice și în care se reinstituie dialogul cu arhetipurile culturale consacrate.

Dacă proza anterioară reflecta un univers în care imaginarul mitic tradițional era încă viu, în care exista măcar un bătrân care să știe sensul ieșirii din granițele realului și confruntării cu sacrul, proza generației acesteia prezintă adesea oameni care nu mai sunt cunosc miturile străvechi, care nu mai înțeleg semnele lumii arhaice și nu mai au nici posibilitatea de a primi explicațiile din partea unui păstrător al tradițiilor. Vremea miturilor, a solomonarilor pare să fi apus, oamenii construiesc povești noi, se refugiază în limbaj, acestuia revenindu-i menirea de a da culoare vieții.

În satele din povestirile lui Fănuș Neagu, nevoia de fabulos se manifestă prin coborârea sacrului în profan. În absența unei legături cu cerul, omul devine el însuși zeitate, în încercarea de a restabili sacralitatea lumii. Ceva din aparenta iraționalitate a mitului arhaic, din tradițiile ancestrale se păstrează, numai copiii par să mai creadă însă în puterea cuvântului străvechi.

Satul este descris nu atât ca peisaj, ca topos exterior, ci mai degrabă ca rețea de obiceiuri și ritualuri. Există un element, ușor de sesizat, care îl diferențiază pe Fănuș Neagu de colegii săi de generație și anume obiceiurile înlănțuie. Acestea pun presiune asupra personajelor care de multe ori simt nevoia să se elibereze de apăsarea mentalității colective căutându-și individualitatea. De aici și fascinația pe care o reprezintă lumea exterioară pentru personajele fănușiene. De aici și peregrinarea permanentă a lor pe ulițele satului. Cel mai adesea personajele sunt prezentate în mișcare, căutându-și parcă locul în această lume sau identitatea. Plecarea din sat corespunde unui drum inițiatic asemenea celui din basmele tradiționale unde călătoria contribuie la maturizarea individului. Sunt două ipostaze complementare și care par să definească un traseu arhetipal al omului din mediul rural. Călătoria este obligatorie pentru maturizare, la fel și întoarcerea în sat.

Drumul este precedat adesea de prezentarea unui spațiu-poartă, un prag între lumea de aici și cea de dincolo, un spațiu de graniță care permite întrezărirea universului mitic. De aceea drumurile prezentate sunt unele sufletești, dar și unele care înseamnă întoarcere către originile lumii.

Satul se înconjoară de câmpie ca o apă primordială, conținând germenul vieții și presimțirea morții. Este pământ primordial, spațiu-labirint, tentație erotică, dar și un spațiu al confruntării cu sine sau unul al speranței, al mitului rescris prin ochii copiilor.

Din coordonatele acestei lumi face parte și stihialul, reprezentat sub câteva dintre formele sale, curgerea apelor, viscolul, asociat adesea cu gerul, și canicula. Simbolurile acvatice sunt, ca de atâtea ori în cultura umanității, ambivalente, apa fiind, pe rând, sursă a vieții și dezlănțuire diluviană. În prima variantă este mai degrabă o apă a fântânilor sau a râurilor, apa aceasta a coborârii în sine, a cunoașterii interioare, în cea de-a doua, se remarcă apa pluvială, ploaia care ar trebui să fie regeneratoare, chiar dacă anunță adesea sfârșitul. Dacă vântul își păstrează uneori simbolistica tradițională de suflu divin personificat, se poate observa că viscolul capătă și o altă dimensiune. Este o expresie a dreptății, dar și a mâniei divine, dar și o proiecție în exterior a pulsiunilor de nestăpânit, a dorințelor incontrolabile. Gerul care face ca apele și întreaga suflare să înghețe, sugerează imobilitatea morții. Lui ar trebui să i se opună căldura vieții, dar de cele mai multe ori căldura se transformă în arșiță, în văpaie. Este de fapt o valorizare a arșiței prin trimitere la cuptorul alchimic, sinteză a căldurii pântecelui matern și a celei infernale, care permite transgresarea limitelor realului, ale universului profan.

Cele mai multe mituri au fost generate prin proiecția unei lumi interioare, spirituale în universul material, înconjurător. Structurile mitice universale sunt integrate în prezentarea alegorică a destinului personajelor, naratorul propunând adesea un dialog cu mitul (reflectat în basmele tradiționale) originar și o resemantizare a acestuia, căci lumea actuală nu mai permite o reiterare perfectă a actului sacru, de aici și eșecul eroiul, eșec ce survine adesea. Majoritatea textelor analizate fac referire la o schemă generică a basmului, cu simbolurile specifice (cifre magice, animale adjuvante).

Evident nu este posibilă o separare categorică a acestor teme, motive, lanțuri simbolice. De aceea, din rațiuni de coerență a interpretării oferite, am optat pentru a analiza opera *Din partea autorului* ca întreg, ca totalitate purtătoare de sens, și pentru o segmentare minimă a narațiunii bine închegate din punctul de vedere al referințelor mitice. Demersul critic propus are în vedere studiul aprofundat al temelor, simbolurilor, arhetipurilor culturale reflectate în proza scurtă amintită, punerea în evidență a valorii estetice. De asemenea, se urmărește discutarea modului în care Fănuș Neagu contribuie la schimbarea paradigmei narative, prin propunerea unei formule epice originale.

Nuvela *Din partea autorului* plasată la finalul volumului *Dincolo de nisipuri* constituie o sinteză alegorică a literaturii fănușiene. Deși dimensiunea acesteia este mică prin comparație cu celelalte povestiri, prozatorul reușește să concentreze în firul epic întreg actul creator pe care-l parcurge inventatorul universului ficțional pentru a da naștere operei de artă. Subiectul este simplu: naratorul întors de la pescuit, cu trei pești în coș, descoperă la adăpostul unei răchite trei copii care, așezați în jurul unei mese, mănâncă un pepene roșu în timp ce discută despre întâmplările petrecute în natura din jurul lor pe parcursul ultimilor ore. Incipitul situează temporal întâmplarea: vara, la răsăritul soarelui – o alegere simbolică, căci începutul zilei și înălțarea pe cer a soarelui (ființă divină din punct de vedere mitologic) aduc cu sine ideea de naștere a unui timp primordial, care poate avea legătură cu vârsta copilăriei personale sau cu cea a omenirii. Imaginea cerului este reflectată în tabloul terestru dominat de prezența apelor râului domol și de lanurile galbene de floarea-soarelui. Tabloul este completat de zborul fluturilor portocalii, insecte arhetipale a căror simbolistică este strâns legată de înălțarea spirituală prin intermediul cunoașterii. Galbenul și portocaliul sunt culorile solarului, ale divinității, ale abundenței și băgăției. Pe parcursul lecturii cititorul se găsește propulsat în paradisul de la începutul creației lumii, în momentul imediat anterior despărțirii elementelor contrarii, căci binele și răul coexistă aici deopotrivă. Mirosul de pelin[1] și cel de păcură (elemente ale spațiului infernal) se amestecă cu mirosul de busuioc, de cimbru, de struguri și de maghiran (plante magice, binecuvântate, aducătoare de noroc, care îndepărtează răul prin parfumul emanat).

[1]Simbolistica pelinului este una ambivalentă, pe de o parte aste utilizat în riturile magice de protecție împotriva răului, pe de altă parte, amintește de amărăciune, tristețe și boală.

Naratorul-personaj trăiește o aventură inițiatică, căci peștele este un arhetip al inconștientului, iar prinderea acestuia este un gest prin care pescarul accede la tainele universului.[2]Coșul în care își depozitează peștii este împletit din crengi de răchită rupte din arborele care, potrivit mitologiei, simbolizează viața. Imaginea acestui Axis Mundi[3] revine în secvența următoare când eroul descoperă cei trei copii adăpostiți la umbra unei sălcii. Călătoria spre centru se finalizează aici, odată cu descoperirea micuților așezați la o masuță rotundă sprijinită pe trei picioare, element de mobilier care conține în stuctura sa cercul și cifra trei. Masa este centrul spiritual, unificator, așezarea în jurul acesteia este un gest care anunță participarea colectivă a personajelor la o realitate transcendentă. Cifra magică trei, des întâlnită în lumea fabuloasă a basmelor, primește în narațiunea de față și semnificația trinității creștine. Alegerea cifrei trei nu este întâmplătoare deoarece aceasta este sinteza a unui număr impar (1) și a altuia par (2). Așadar poate să simbolizeze armonia dintre contrarii, dar și un ciclu vital în întregimea lui, conținând deopotrivă începutul, mijlocul și sfârșitul.

Copiii, o fetiță brunetă și doi băieți bălai, refac tabloul unei mese de taină la care participanții – imagini infantile ale lui Dumnezeu, Iisus și a Fecioarei Maria – discută probleme importante ale universului abia creat. Jocul de semnificații este completat și de peștii din coșul naratorului, tot în număr de trei aceștia par a fi copii la un nivel acvatic ai micilor eroi: „Scot două brănișoare și un maimuțoi de somn.”[4] Pepenele mâncat de copii aduce cu sine imaginea sferei, a oului ce conține viața în germene și din care va lua naștere universul. De altfel acesta nu este singurul fruct prezent la masa copiilor, unul dintre băieți coboară în beci să aducă un alt pepene, galben de data aceasta. Catabazei îi urmează în mod logic o anabază, pepenele galben este o reproducere miniaturală a soarelui care răsare, părând a se elibera de tenebrele pământului. Imaginea ascensiunii solare deschide și închide narațiunea simbolică într-o construcție rotundă. Pepenele poate fi deopotrivă și fructul cunoașterii sau poate sugera abundența, rodnicia atunci când apare în mai multe exemplare.[5] Pepenele galben are o structură aparte, conținutul lui este împărțit în felii egale. Înlocuirea pepenelui sferic cu cel împărțit în felii este poate o sugestie a diferențierii elementelor în timpul creației, a individualizării fiecărui obiect nou apărut. Și pentru că paradisul presupune bogăție, cornul abundenței este plin și cu alte fructe. Piersicul, din care se considera în vechime că mănâncă nemuritorii, sucul fructelor lui putând asigura nemurirea și prunul apărat pe timpul furtunii de vrăbii devin *eroii* aflați în centrul atenției copiilor. După masa copioasă copiii plănuiesc să meargă a scăldat, scufundarea acestora urmând a fi o reîntoarcere în lichidul primordial, generator de viață, sau în apele inconștientului, conținătoare a imaginilor arhetipale din care anterior pescarul scosese cei trei pești.

Păsările, ca simboluri ale elevației, ale căutării valorilor paradisiatice, sunt și arhetipuri universale ale sufletului. Funcția lor este de protecție a universului în care trăiesc, căci salvează arborii de la distrugerea pe care ar fi putut-o provoca vântul nopții – metaforă sugestivă a tenebrelor, a forțelor răului. În număr de 14 ele reprezintă pefecțiunea, armonia, eternitatea creației divine, căci acest număr este multiplu lui 7[6], cifră atribuită de vechii greci lui Apollo sau chiar lui Dumnezeu. Ivan Evseev, în *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale,* afirma faptul că preoții

---

[2] „În multe mitologii apare ca animal primordial. Babilonienii credeau ca un pestie mitic, Oannes, este cel care a dat oamenilor toate comorile. Divinități ihtiomorfe se întâlnesc în mitologia și religia egiptenilor, la popoarele africane și la triburile indienilor din America de Nord sau de Sud. În toată aria balcanică este un animal cosmoforic: pe patru balene sau pesti mari se sprijină pământul. Ca stravechi simbol al regenerarii și fecundității a fost preluat în creștinism. Este una din cele mai importante embleme ale lui Iisus Hristos.”, Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 139.

[3] „La locuitorii diferitelor regiuni ale Tibetului, salcia este identificată cu Arborele Vieții. La aini, străveche populație a insulei Hokkaido din Japonia, salcia este un arbore totemic. În miturile lor se spune că primii oameni au fost creați din nuiele de salcie amestecate cu lut. În China, acest copac figurează printre simbolurile eternității. Cultul ei îl întâlnim și la o serie de popoare europene, printre care se numără și daco-românii.”, *ibidem,* p. 161.

[4] Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, București, 2007, p. 363.

[5] „R. Guenon compara fructul cu oul lumii — simbolul originii. Simbolismul fecundității e specific fructelor cu multe semințe (granatul, dovleacul, pepenele etc).”, *ibidem,* p. 64.

[6] „Este numarul simbolic al totalității cosmice, în conformitate cu ecuația: 3 — cer+ 4 — pamânt=7 — cosmos.”, *ibidem,* p. 179.

Babilonului celebrau şapte zeităţi ce corespundeau celor şapte aştri: Soare, Luna, Marte, Mercur, Venus, Jupiter, Saturn. Crenguţa salvată de vrăbii este încărcată cu 20 de prune, număr arhetipal al unităţii primordiale, al omului perfect construit după asemănarea divinităţii. Copacul devine aşadar imaginea sinelui naratorului, călătoria pe care acesta o realizează nefiind altceva decât o sondare a universului interior şi o întâlnire cu sine însuşi prin intermediul universului ficţional al cărţii.

Iepurele se regăseşte în mitologia românească sub două ipostaze contrare, el este animalul ce-l poate ajuta pe erou să dobândească obiectul sau fiinţa după care a plecat în călătorie sau este iepurele şchiop care aduce răul celui ce-l întâlneşte. În nuvela lui Fănuş Neagu cele două valori amintite nu sunt prezente, naratorul insistă mai degrabă asupra numărului acestora. Cei trei copii sunt de părere că au văzut 98 de iepuri ascunzându-se în cânepă, dar unul dintre ei îşi aminteşte că bunicul ştie mai bine câţi au fost, o sută, căci i-a numărat. Suta este un număr multiplicat, este unitatea care conţine mai multe individualităţi, este macrocosmosul care încorporează microcosmosul. Cel care stăpâneşte acest univers nu poate fi decât cel care l-a creat, bunicul înzestrat cu înţelepciunea dată de experienţa vieţii este metafora marelui creator atotcunoscător, pe care C.G. Jung[7] îl descria ca fiind un principiu primordial aflat la originea întregului univers.

Lumea naraţiunii *Din partea autorului* este identică cu paradisul biblic, lanţul de motive pe care se structurează textul având evidente semnificaţii creştine. Călătoria simbolică de sondare a lumii inconştientului este o regresiune spre spaţiul copilăriei personale, dar şi spre cel al începutului lumii şi implicit al copilăriei omenirii. Omul modern, ce a pierdut contactul cu spaţiul transcendent, nu mai poate retrăi magia acelor timpuri, miracolele îi sunt interzise pentru că distanţa dintre acesta şi lumea mitică s-a mărit considerabil. De aceea afirmaţiea naratorului-personaj de la finalul povestirii: „Caut casa sturzilor dintr-un copac care nu mai trăieşte”[8], conţine şi o notă de nostalgie născută din conştientizarea unei mari pierderi irecuperabile. Scriitorul găseşte totuşi o cale de a recupera această copilărie, precum şi lumea misterioasă a spiritului prin creaţia literară.

În concluzie *Din partea autorului* este aşadar o *ars poetica*, naratorul aducând în discuţie principalele probleme ale realizării unei opere de artă de valoare. Alegoria face referire atât la tehnicile de construcţie ce privesc forma textului, cât şi la conţinutul propriu-zis: construcţia rotundă, un incipit care să conţină anunţarea temei printr-o punere în abis (prezenţa simbolică a peştilor), recurgerea la metoda confesiunii la persoana I şi inserţia fragmentelor de monolog pentru a sugera autenticitatea întâmplărilor povestite, referinţele intertextuale la literatura mitologică şi la cea biblică care devin sursă de inspiraţie. Mitul şi personajele acestuia migrează în naraţiunea fănuşiană desprinzând-o de cotidianul tern şi transformând-o într-o operă literară ce va reuşi să transgreseze timpul. Totuşi recuperarea dimensiunii spirituale a umanităţii este parţială şi oarecum superficială, căci intervenţia asupra mitului nu poate fi decât una mistificatoare, spaima degradării acestiua prin intevenţia neatentă asupra lui venită din partea conţiinţei obişnuite să analizeze şi să critice este mereu prezentă: „aş vrea să fiu cuţitul care umblă prin pepenele roşu de la masa voastră, mereu plin de grija de a nu vă răni degetele.[9]

BIBLIOGRAPHY

Antonescu, Romulus, *Dicţionar de simboluri şi credinţe tradiţionale româneşti*, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2016

Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, Bucureşti, 1994

[7] „Acesta este un Dumnezeu despre care voi n-aţi ştiut, căci oamenii l-au uitat. Ii spunem pe numele lui ABRAXAS. (…) Abraxas este Dumnezeul cel greu de cunoscut. A sa-i puterea cea mai mare, întrucât omul nu o vede. (…) Abraxas este soarele şi, totodată, abisul veşnic absorbitor al golului şi al îmbucătăţitorului, al diavolului.”, C.G. Jung, *VII Sermones ad mortuos. Cele şapte învăţături către morţi. Scrise de Basilides la Alexandria, oraşul unde Estul atinge Vestul*, în *Amintiri, vise, reflecţii*, ed. Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 443-444.

[8] Fănuş Neagu, *ibidem*, p. 364.

[9] *ibidem*, p. 364.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Amarcord, Timișoara, 2001
Jung, C. G., *Simboluri ale transformării*, vol. I *Simbol și libido*, Editura Teora, București, 1999
Jung, C. G., *Amintiri, vise, reflecții*, Editura Humanitas, București, 2004.
Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
Neagu, Fănuş, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007.

THE RECEPTION OF EMINESCU IN HUNGARIAN LANGUAGE, IN BOOKS, DURING 1944-1989

Gabriella Enea Elekes
PhD Student, University of Oradea

Abstract:In the years that follow the Second World War the history of Hungarian - Romanian literary relations reach a new phase. Both Romanian and Hungarian intellectuals engage in a process of reciprocal spiritual approach. Thus a new period starts in the Hungarian reception of Mihai Eminescu. While Eminescu's first translators: Sándor József (1885, Atât de fragedă), Lőrinc Brán (1889, De ce nu-mi vii), Géza Szőcs (1895), Károly Révai (1902) may hardly classify among great poets, and the value of their translations consists in their function of road opening, in the years succeeding 1945 a new generation of poet-translators appear who indeed figure among the most representative authors of Hungarian literature and will superbly translate Eminescu's poetry: Jenő Dsida, László Gáldi, Mária Berde, Gerő Finta, Tamás Emőd, Gábor Oláh, Lajos Áprily and László Szabédi. Jenő Kiss, Ferenc Szemlér, Zoltán Franyó. Translation or preferably, interpretation from now on create a massive and reliable bridge between Hungarian and Romanian literature and respectively between the two modern generations.

Keywords: literary relations,Mihai Eminescu, reception, poet-translators

După încetarea celui de al Doilea Război Mondial, începe o nouă perioadă şi în istoria receptării în limba maghiară a lui Mihai Eminescu, pornind de la faptul că şi relaţiile literare româno-maghiare vor funcţiona pe baze ideologice noi. Aceste relaţii servesc la o mai bună cunoaştere, dar pe de altă parte au un caracter propagandistic.

Încă din vara anului 1945 a fost înfiinţată Societatea de Prietenie Româno/Maghiară, respectiv maghiaro/română, atât la Bucureşti cât şi la Budapesta. Societatea din Bucureşti a editat din martie 1948 Revista Româno /maghiară, iar Uniunea Populară Maghiară a declarat la primul său congres din mai 1945 că scriitorii maghiari din România sunt cei desemnaţi să creeze punţi de legătură între Ungaria şi România. În anii care au urmat, traducerile au devenit mult mai regulate, în special datorită naţionalizării şi planificării editurilor. Apariţiile editoriale erau legate în special de aniversări. Aşadar în următorii 40 de ani au apăruttraduceri în limba maghiară din aproape toţi scriitorii clasici şi de la cei mai importanţi scriitori contemporani români.

Colecţia lansată în anul 1955 sub titlul *Román Klasszikusok/Clasici români* însumează peste o sută de titluri, iar din anul 1981, colecţia *Román költők/Poeţi români* prezintă tălmăcirile în maghiară ale poeziei contemporane. Traducerea în limba română a literaturii clasice şi contemporane maghiare a devenit şi ea regulată. Volumele vor apare alternativ la Bucureşti şi Budapesta.

Statul socialist pune la dispoziţie, din considerente propagandistice, fonduri însemnate, care însă sunt gospodărite de oameni responsabili pentru promovarea unor valori autentice, pentru tălmăcirea reciprocă a literaturii române în limba maghiară şi a literaturii maghiare în limba română.

În anul 1947 apare prima antologie de versuri *Mai román líra/Lirica română* de azi, în traducerea lui Emil Grandpierre din Cluj, care specifică în prefaţă numărul neînsemnat al traducerilor din limba română şi accesul lor anevoios.

Între traducerile anilor '50 se remarcă traducerea *Amintirilor din copilărie*, lucrare realizată în comun de Maria Berde şi Kiss Jenő, traducerile lui László Szabédi din Mihail Sadoveanu, *Venea o moară pe Siret* şi *Nicoară Potcoavă,* proza lui Călinescu de Lőrinczi László, poezia lui Arghezi şi Bacovia, de Jenő Kiss, dar şi un nou volum din poeziile lui Eminescu, de Zoltán Franyó, la sfârşitul

deceniului cinci. Alături de acesti traducători maghiari din Transilvania merită să-i amintim şi pe Sándor Kányádi, András Sütő, Erik Majtényi, János Szász, János Székély, Zoltán Veress, György Béke, László Csiki. Iar dintre traducătorii maghiari din Ungaria: Lajos Áprily, Zoltán Jekely, László Gáldi, Pál Réz, László Szencsei. Pentru deceniul şase este specific faptul că sunt traduse pentru prima oară şi studii de istorie şi critică literară, precum cele ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, Tudor Vianu, Garabet Ibrăileanu, George Călinescu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga, Şerban Cioculescu şi Adrian Marino. Engel Károly împreună cu Béla Cselényi, József Detrehemy traduc din limba latină *Descriptio Moldaviae*. Tot în acest deceniu sunt traduse Supplex Libellus Valachorum, însemnările de călătorie ale lui Dinicu Golescu şi lucrările lui Milescu-Spătarul. În anii 70 devine vizibil fenomenul bilingvismului, cititorul maghiar din această perioadă cunoaşte de multe ori opera originală, înainte de a fi tradusă[1], fapt care duce la minuţiozitatea şi precizia traducerilor, pentru a satisface cerinţa unui cititor maghiar tot mai exigent. Traducătorul nu se poate mulţumi doar cu redarea fidelă a textului, ci trebuie să redea şi valoarea estetică a textului. Calitatea versurilor traduse în limba maghiară creşte datorită faptului că apar perechi autor-traducător, precum: Eminescu-Franyó, Arghezi-Szemlér, Călinescu-Tamás Deák, Geo Dumitrescu-József Méliusz, Marin Sorescu-Domokos Szilágyi, Domokos Szilágyi-Nichita, Labiş-Sándor Kányádi.

În deceniul următor numărul traducerilor noi sunt puţine. Pentru a doua jumătate a deceniului este relevant că se reeditează traduceri mai vechi sau apar traduceri tot din autori clasici. Sunt evitate intenţionat traducerile din autori contemporani ca: Gabriela Adameşteanu, Ileana Mălăncioiu, Stefan Augustin Doinaş, Florin Mugur, Ion Caraion. În ultimii ani conducerea editurii Kriteron a intervenit tot mai mult în programul de editare.

Caracteristic pentru această perioadă este bilingvismul caracteristic traducătorilor maghiari din Transilvania, care a creat noi conjuncturi recepţiei, traducerii de calitate, astfel a crescut rolul estetic al traducerilor.

Primul eveniment literar important în receptarea lui Eminescu în limba maghiară, îl constituie volumul de traduceri *Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese* în tălmăcirea lui Gáldi László, Aradi Nóra, Berde Mária, Jékely Zoltán, Szemlér Ferenc, Dsida Jenő, Képes Géza, apărut la Budapesta în 1947, cu o prefaţă interesantă despre valoarea şi locul lui Eminescu în literatura universală. Iată cuvintele poetului maghiar Jékely Zoltán: „Mihai Eminescu - unul din turnurile de observaţie, aflat la limesul roman, loc de graniţă al spiritualităţii europene, care a lansat semnalele sale de lumină timide către turnurile fraterne - a devenit în oarecare măsură cunoscut din bunăvoinţa poeţilor maghiari din Transilvania."

El îşi exprimă regretul că din cauza erorii contemporanilor în mod reciproc nu s-a luat cunoştinţă de valorile literare ale celor două ţări. Mai departe afirmă, că dacă spiritul vremii ar fi îngăduit, un Reviczky ar fi încărcat versurile lui Eminescu de bucuria sufletului. În poetul român – format pe acelaşi filon filozofic ca şi el – şi-ar fi descoperit propriile convingeri, iar literatura maghiară ar fi fost mai bogată cu o interesantă şi valoroasă amintire literară a apropierii spirituale româno-maghiare.

Jékely Zoltán atrage atenţia că se ştie prea puţin despre Eminescu: „Cel mai mare poet al românilor- cam atât ştie despre el. Cine a citit *Istoria literaturii* de Szerb Antal poate să se convingă - nici măcar atât nu este în conştiinţa maghiară pe cât să spunem, Omar Khajjan sau Federico Garcia Lorca. A sosit timpul să-i arătăm faţa frumoasă şi îndurerată, ca a unui zeu rănit în Panthenon şi personalitatea lui care are multe afinităţi cu Petőfi, Reviczky şi József Attila. Acest suflet încărcat cu mai multe blesteme decât cu binecuvântări, a căpătat contur fizic în valea răsăriteană a Carpaţilor, acolo unde neamul slav şi român din timpuri îndepărtate trăiesc în simbioză, sângele lui poartă cu sine pasiunea şi durerea celor două neamuri, adică jalea, care plânge în hohote, deopotrivă în muzica lui Chopin, ca în baladele populare româneşti.

Şi Eminescu, creator romantic, se adânceşte în istorie, scrie creaţii eroice din timpuri preistorice, ca şi Vörösmarty, în temele sale tot mai multe elemente filozofice şi mistice strecoară. În activitatea sa stimulează sentimentul lipsei unei natiuni tinere, febra unei rapide completări,

[1]Dávid Gyula, *Erdély irodalom villágirodalom*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea –Ciuc, 2000, p 240

profet şi stâlp de foc, ca pe poporul său rămas în urmă, să-l înalte în familia popoarelor de neam bun- după cum s-ar exprima Ady Endre. În opintirile sale, când dă mâna cu Hugo, când cu Goethe, Schiller sau Byron. Dar nu este preocupat numai de problemele istoriei propriului popor şi legendele despre întemeiere, ci este preocupat şi de problemele umanităţii şi doctrina sfârşitului de secol, în groaza unei apocalipse comune.

Lumea este doar o părere preia şi el de la Schopenhauer ca şi Reviczky Gyula, dar Eminescu redă cu mult mai mult tragism, cu autenticitatea sufletului sfâşiat şi pierdut care-şi caută propria motivare.

Conştiinţa zădărniciei vieţii cu dezechilibrul sinelui şi sufletului îl copleşeşte, iar versul scris la 16 ani se adevereşte: „Álomnál többet ér a Semmi szűz világa" /Lumea neprihănită a Neantului, mai mult înseamnă decât visul".

El este unul din cei mai pesimişti poeţi ai vremii şi dacă ne gândim că de la Berlin a adus cu el înţelepciunea Nirvanei, mai adăugăm condiţiile vitrege, destrămarea înspăimântătoare a familiei - am şi găsit explicaţia pesimismului său. Pentru el a rămas o singură mângâiere: a reveni în Neant.

Monumentalitatea sa nu se revelează, doar din opera sa, ci mai ales din imaginaţia sa poetică şi din puterea limbajului. El altoieşte şi înnobilează lira cu balada populară, arătând astfel drumul poeţilor sfârşitului de secol XIX şi început de secol XX. Limbajul său poate fi asemănat cu cel al lui Arany Janos: ca şi cum *fiinţa naţională nemuritoare ar murmura din ochiul mării!* Poate dacă ar fi trăit 100 de ani – ar fi reuşit să termine toate fragmentele şi faptul că la 33 de ani trebuie să lase totul- este cea mai mare nedreptate pe care a suferit-o.

Opera sa are efectul unei catedrale, pe care timpul nu a îngăduit să fie terminată, îşi păstrează coroana pentru alte epoci. Şi la toate acestea se mai adaugă şi faptul că epoca sa nu a văzut în el dimensiunile celui mai mare, câteodată şi colegii apropiaţi se îndoiau de aprecierea lui absolută. Acestea slujesc drept scuză şi pentru indiferenţa societăţii literare maghiare. Cu această antologie dorim să începem remedierea acestei greşeli. Versurile care acum ajung în mâna cititorilor maghiari, sunt cele mai reprezentative creaţii ale sale- deşi prezentate în forma lirei maghiare moderne, poate redau fidel originalul, doar muzicalitateaeminesciană lipseşte din ele. Pentru a reda aceasta este pentru noi toţi o sarcină peste putinţele noastre". [2]

Acest prim volum editat de către Societatea româno-maghiară din capitala Ungariei este indiscutabil cel mai valoros până la acea dată, iar prefaţa semnată de Jékely Zoltán cel mai frumos portret făcut lui Eminescu în limba maghiară. Acest fapt nu este întâmplător dacă ne gândim că tatăl său, Áprily Lajos este unul dintre traducătorii de seamă ai lui Eminescu.

În anul 1950 la aniversarea a 100 de ani de la naşterea lui Eminescu este editată ediţia bilingvă *Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese*, la Editura Révai/ Révai Könyvkiadó Nemzeti Vállalat. Prefaţa este semnată de Mihai Beniuc, iar Avram P.Todor este autorul unui studiu pe cât de concis pe atât de valoros. Acesta din urmă precizează că traducerile din acest volum au fost alese din cele 320 de variante ale versurilor eminesciene traduse până la acea dată, de către 50 de traducători maghiari. Afirmă că acestea au fost publicate de-a lungul anilor în diferite publicaţii, reviste, cotidiene, sau chiar în volume, iar în ediția aceasta au fost selectate acelea care au fost considerate mai aproape de valoarea versurilor originale. Dar precizează că sunt numeroase acele traduceri care au fost făcute pentru acest volum. Astfel, 53 de poezii sunt prezentate publicului maghiar, prin munca a 16 traducători: Nóra Aradi, Maria Berde, Jenő Dsida, Fekete Tivadar, Gerő Finta, László Gáldi, Zoltán Jekely, Sándor Kibedi, Jenő Kiss, Géza Képes, Géza Lajtha, Károly Révai, Béla Serestély, László Szabedi, Ferenc Szemlér.

În prefață, în limba maghiară, Mihai Beniuc[3] prezintă pe Eminescu și opera sa prin prisma noii ideologii ,,eliberatoare". Pesimismul său este explicat prin faptul că poetul nu a putut întrevedea viitorul în ideologia socialistă și consideră că opera eminesciană nu a fost apreciată pe măsura măreției sale, ci a fost folosită de clasa conducătoare burgheză pentru a-și explica interesele.

---

[2]*Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese*, Budapesta 1947, prefaţa de Jékely Zoltán.(asa cum am menţionat deja, traducerile din limba maghiară din text şi din notele bibliografice ne aparţin)

[3]Mihai Beniuc, *Eminescu válogatott versei/Eminescu versuri alese, Révai Könyvkiadó Nemzeti VállalatEditura Révai, 1950, p 13*

În anul 1953 apare la Budapesta la Ifjúsági Könyvkiadó/Editura Tineretului, primul volum de proză eminesciană în limba maghiară. *Călin nebunul/ Bolond Calin* în traducerea lui Jékely Zoltán. În anul 1955 la aniversarea a 105 ani de la naşterea poetului apare volumul de poezii *Eminescu Költemények/Poeziile lui Eminescu*, redactat de Sándor Kacsó.

În anul 1961 este publicat la Ifjúsági Könyvkiadó/Editura Tineretului volumul *Eminescu költemények/Versurile lui Eminescu* înredactarea lui Kakassy Endre, cuprinzând aproape o sută de poezii eminesciene.

Între 1961-1966 la Bucureşti au fost publicate şase volume Eminescu.

Cel mai important volum de poezii Eminescu în limba maghiară rămâne până în zilele noastre, ediţia bibliofilă, din 1966, redactată de Sándor Kacsó după ediţia din 1963 apărută sub îngrijirea lui Perpessicius. Volumul a oferit în tălmăcire maghiară întreaga operă poetică eminesciană, nu numai antumele şi postumele, dar şi fragmentele şi poeziile de debut. Meritul îngrijitorului acestei ediţii nu este numai acela că a mobilizat 32 de traducători din România şi Ungaria, dar el însuşi s-a angajat la traducerea unor versuri. Acest volum a apărut cu un an întârziere, iniţial s-a dorit să fie publicat la aniversarea din 1965.

În prefaţa volumului Sándor Kacsó mărturiseşte că deja în anul 1961 la publicarea volumului *Eminescu költemények/Versurile lui Eminescu*, toţi cei care s-au implicat în această muncă şi-au dat seama că dorinţa lor de a da un Eminescu complet, înseamnă pentru traducători o sarcină imensă. Redactorul precizează că în acest nou volum aproape patru sutede poezii traduse le stă la dispoziţie cititorilor maghiari, iar traducerile mai vechi au fost revizuite. „O mare atenţie am acordat faptului ca să ne apropiem cât mai bine de conţinutul şi frumuseţea formei originalului. De aceea toţi cei care ne-am implicat într-o formă sau alta în naşterea acestui volum (traducători, redactori şi ceilalţi) acum ne simţim părticică din acest mare copac”[4].

Într-un articol scris nouă ani mai târziu, la aniversarea a 125 de ani de la naşterea poetului, despre munca din jurul acestui volum, Sándor Kacsó va spune că nu ar fi fost posibilă această ediţie fără munca predecesorilor lui, a primilor traducători: Sándor József, Brán Lörinc, Szőcs Géza, Károly Révai, precum şi a traducătorilor: Mária Berde, Áprily Lajos,Jenő Dsida, Zoltán Jekely, dar şi a celor care şi-au asumat noile traduceri: Zoltán Franyó, Szemlér Ferenc, Májtényi Erik, Deák Tamás, Szegő György. Redactorul precizează că ediţia Perpessicius l-a descoperit pe Eminescu în toată măreţia sa, l-au descoperit în el pe urmaşul lui Byron, Puşkin şi Petöfi şi recunoaşte că după mândria simţită la publicarea volumului din 1955, în pregătirea noului volum, au simţit iarăşi neliniştea şi încordarea dinaintea noului ţel[5]. Va recunoaşte că a început munca la acest volum încă în 1962 (Perpessicius deja din 1958 publicase prima ediţie bibliofilă, cea din 1963 va fi una îmbogăţită) cu experienţa dobândită cu prilejul editării volumului din 1955 şi la început i s-a părut o muncă de rutină. La scurt timp însă şi-a dat seama că de fapt e o muncă titanică, pentru că multe din traduceri trebuiau revăzute, refăcute. Károly Köllő precizează că atât editura cât şi cititorul au fost „despăgubiţi” pentru întârzierea de un an, prin cele 84 de versuri antume şi 197 de versuri postume, de un nivel spiritual ridicat[6]. Acest volum a fost reeditat în anul 1984.

În legătură cu acest volum, Andor Bajor, care a luat parte şi în munca de redactare, dar a şi tradus, precizează[7] că atunci când au recitit cele şase variante ale *Luceafărului* de la acea vreme (Laurentiu Bran, Maria Berde, Lajos Áprily, Tivadar Fekete, Sándor Kibédi, Zoltán Faragó) şi-au dat seama că nu e de ajuns. Deşi varianta lui Lajos Áprily, este foarte frumoasă şi expresivă, au observat că rimele perechi din textul original, în textul din limba maghiară nu sunt redate. De aceea au cerut o traducere nouă lui Jenő Kiss. Despre acest volum, traducătorul László Lőrinczi, afirmă că nu întâmplător este ultimul, ar fi mult prea greu să se depăşească nivelul său.

---

[4]Sándor Kacsó, *Eminescu költemények/Versurile lui Eminescu*, Irodalmi Könyvkiadó/Editura literară, Bucureşti 1966

[5]Sándor Kacsó, *Az 1966-os bibliofil magyar Eminescu kötet/ Volumul Eminescu în maghiară după ediţia bibliofilă din 1966, Eminescu a magyar irodalomban / Eminescu în literatura maghiară*, ediţie îngrijită de Mózes Huba, Bucureşti Editura Kriterion ,1989, pp.345-350

[6]Károly Köllő, *Gondolatok a Romániai magyar Eminescu kultuszról/Gânduri despre cultul Eminescu în maghiară din România,* Annales, Budapesta 1993, pp. 146-147

[7] Andor Bajor, Eminescu magyarul, Igaz Szó, anul XXXVII, nr. 6, 1989, p. 529

În anul 1967 apare la Budapesta un nou volum *Eminescu válogatott művei/Operealese*, redactat de Köpeczi Béla şi cu însemnările şi revizuirile lui László Gáldi, pe care Jenő Farkas îl consideră „cel mai deplin volum Eminescu, până în zilele noastre”[8].
Referitor la aceasta, Köpeczi Béla precizează că valoarea acestei ediţii noi în maghiară se prezintă în faptul că pentru prima oară arată publicului maghiar şi părţi din proza eminesciană (*Geniu pustiu/A szárnyaszegett géniusz* tradus de István Szamosi)[9].

Traducerile de proză cuprinse în acest volum au fost reluate de Editura Kriterion într-o ediţie din 1975. Basmele în versuri şi proză ale poetului au fost prezentate în numeroase rânduri în limba maghiară în selecţii apărute sub egida Editurii pentru Tineret şi a Editurii Ion Creangă.

BIBLIOGRAPHY

Avram P. Todor, *Confluenţe literare româno-maghiare*, 1983, Editura Kriterion, Bucureşti; Domokos Sámuel, *A román irodalom magyar bibliográfiája/Bibliografia maghiară a literaturii române 1831-1960, 1966, Bucureşti, Editura Literară;*
Farkas Jenő, A román kultúra magyarul/Cultura maghiară în maghiară, în volumul *Vígjátéktól az avantgárdig/De la comedie la avangardă,2008, Budapesta, Editura Palamart;*
Köllő Károly, *Két irodalom mezsgyéjén/La hotarul a două literaturi,1994*, Bucureşti, Editura Kriterion;
Köllő Károly *Tanulmányok a román-magyar irodalmi kapcsolatok történetéből/Studii din istoria relaţiilor literare româno/maghiare,* 1984, Bucuresti, Editura Kriteron;
Köpeczi Béla Eminescu válogatott müvei/ Eminescu opere alese, 1967, Budapesta, Europa Könyvkiadó/Editura Europa.

[8] Farkas Jenő, *A román kultúra magyarul/ Cultura maghiară în maghiară în Vígjátéktól az avantgárdig/De la comedie la avangardă*, Budapesta, Editura Palamart, 2008, p. 104
[9]Köpeczi Béla, Eminescu és az 1848-1849-es magyar szabadságharc, Annales, Budapesta 1993, pp.174-175

THE LITERATURE OF THE "CROSS-REFERENCE" EPOCH

Georgia Daniela Popa (Olah)
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract:My initial plan in printing this paper was to establish a clear distinction between the different terms that were used to define the proletcultism.
I took into consideration the clear highlight of the proletcultism term but also of his substitute which is the socialist realism.
Studying the books referring to this two words, periods or stages, being synonyms after some critics, I continued the work making an analyze, a literature, perspective analyze of the principles that were at the bottom of the stage of Romanian literature.
Deepening the studies regarding proletcultism, I identified many meanings, of this term, for instance literature movement through the literature had to adapt and conform to the political movement of the time.
But regardless the name that is takes: social realist, proletcultism, enslaved literature or opportunist literature it is about the same literature of the communist period that couldn't pass without leaving traces difficult to erase in romanian literature.
Continuing my study I followed the ways that will be drowned not only by the poetry and prose but also of the dramatic pieces, in other words the literature of the "cross-reference" epoch.
This political movement was visible in the entire literature plan of the romanian literature. It also can be observed the strong relationship between the dogmas of the party that the literature had to follow strictly.

Keywords: proletcultism, literature, party, political movement, social realism.

1. Diferitele fețe date proletcultismului

De cele mai multe ori în lucrările de specialitate apar doi termeni cu referire la perioada comunistă. Este vorba, pe de o parte, de dogmatismul proletcultist și, pe de altă parte, de dogmatismul realist socialist. M. Nițescu trasează o distincție între cele două elemente: „dogmatismul proletcultist se referă mai mult la textele cu caracter teoretic, care țin de critica și teoria literară, iar dogmatismul realist socialist, la textele de critică aplicată care respectă codul realismului socialist."[1]

Termenul „proletcultism" a pătruns demult în vocabularul criticii literare. Caius Dobrescu, autorul articolului *Despre originile temei „culturii proletare"* susține că termenul „îl folosim, în modul cel mai spontan, pentru a desemna, global, politicile culturale aplicate de comuniștii locali în epoca lui Gheorghe Gheorghiu – Dej. Ar fi vorba, așadar, despre aclimatizarea românească a stalinismului literar. În general, termenul este folosit în așa fel încât să sugereze o sinonimie deplină cu doctrina realismului socialist."[2] Așadar autorul privește cele două cuvinte din relație sinonimică.

Proletcultismul anilor 1948 – 1950 de la noi nu avea nimic în comun cu proletcultismul sovietic al anilor 1918 – 1920, în sensul originar de artă avangardistă, rupându-se de orice tradiție și care adoptă în mod proletar orice viziune a partidului și ignorând orice altceva în afara partidului. Ion Simuț, într-un articol din revista *România literară* făcea o distincție clară între cei doi termeni. Din punctul lui de vedere „proletcultismul de la noi avea înțelesul remaniat, adaptat, cumințit, de cultură proletară, partinică și patriotică, reprezentând ideologia unei clase care a săvârșit victorioasă revoluția antiburgheză. În stilul proletcultist actualizat intră deci și lupta de clasă, spiritul revoluționar și caracterul eroic al unei victorii politice. Realismul socialist atenuează unele din

[1] M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului, O carte cu domiciliul forțat (1979 – 1995)*, Editura Humanitas, 1995, p. 128.
[2] Caius Dobrescu, *Despre originile temei „culturii proletare"*, în revista „Vatra", nr. 9 – 10, 2004, p. 97.

schematismele şi tezismele rigide, ofensive, agresive, ale proletcultismului iniţial, le maschează: exclusivismul proletar se împacă, într-un mod mai tolerant, cu ţăranii cooperatori şi intelectualii angajaţi în sfera mai încăpătoare a poporului; lupta de clasă este depăşită după cucerirea deplină a puterii."[3] Ceea ce putem adăuga în acest context este ideea că realismul socialist era mai domol, mai calm, mai în sfera poporului, pe când proletcultismul era un spirit revoluţionar, mai agresiv, dar totuşi cumînţit în comparaţie cu proletcultismul sovietic. Ceea ce face realismul socialist este orientarea literaturii spre construcţia socialistă, spre o societate nouă, un om nou, distrăgându-i atenţia de la conflictele câştigării puterii. În cadrul acestor conflicte intră dogma proletcultistă. „Realismul socialist nu e, astfel, decât un proletcultism reformat."[4]

Referindu-ne la realismul socialist, Ov. S. Crohmălniceanu analizează cuvântul „realism" din sintagma realismului socialist. Pentru el „Conceptul de realism se abstractizează astfel până ajunge strict formal, tocmai pentru a-i îngădui criticului în spirit reformist să şteargă hotarele între literatura umanismului democratic burghez, fără îndoială de o netăgăduită valoare, şi literatura proletariatului revoluţionar, totuşi calitativ deosebită, adecvată unor sarcini istorice noi, superioare. Legătura nemijlocită cu cauza comunismului, caracterul socialist al realismului sunt subteran minate aici."[5]

Principiile realismului socialist au fost elaborate în 1934 de către A. Jdanov şi Maxim Gorki. În aceeaşi perioadă extrema dreaptă din România elabora anumite teze prin care literatura urma să fie arondată unui „realism spiritualist ale cărui linii se conjugă, numai în aparenţă surprinzător, cu finalitatea realismului socialist."[6]

Liviu Teghiu aduce în prim plan o definiţie a realismului socialist, aşa cum este el privit prin ochii unui specialist: „Pentru realismul socialist, definitorii erau *accesibilitatea formei* - în realitate un nivel elementar al artei, *limbajul artistic rudimentar* – croit după tiparele limbii de lemn, *viziunea maniheistă* care împărţea lumea în alb şi negru – adică eroi pozitivi şi negativi, fapte bune şi rele, *refuzul oricărei forme novatoare*, de unde şi vehemenţa respingerii oricărui experiment – socotit expresie a decadentismului, a descompunerii şi putrefacţiei artei burgheze, iar în final, corolar al acestor precepte – *imaginea utopică a omului nou*."[7] Scriitorul devine în aceste condiţii un individ care activează în partid dar în domeniul artei.

Între anii 1948 – 1964, o perioadă eminamente comunist socialistă care utilizează, după cum am amintit şi anterior, cu precădere, două tipuri de concepte: proletcultismul şi realismul socialist. „Termenul Proletcultism – şi derivatele sale – poate isca o înţelegere superficială; acest lucru cred că se evidenţiază cu pregnanţă atunci când este vorba de literatura română deoarece utilizarea excesivă a acestui cuvânt poate induce existenţa unui proletcultism genuin (autentic) în spaţiul literar românesc, ceea ce, trebuie să recunoaştem că nu este adevărat."[8] Altfel spus, utilizat excesiv proletcultismul devine autentic, dar acest lucru este fals.

În lucrarea sa *Fenomenul proletcultist în literatura română*, Liviu Teghiu oferă termenului proletcultism o dublă înţelegere: „pe de o parte ca mişcare literar – artistică apărută la începutul secolului în condiţiile care au determinat tensiunile ce au agitat Europa înainte de primul război mondial, iar pe de altă parte ca orientare marcată politic într-un interval istoric extrem de scurt şi care, deşi a fost oficial repudiată, şi-a prelungit în timp preceptele din care a apărut."[9]

Ceea ce i se cere literaturii, în anul 1971 este să realizeze o cultură pentru clasa muncitoare. De asemenea i se cerea să îşi ia atât temele cât şi personajele din aceeaşi sferă a clasei muncitoare, respectând un limbaj accesibil muncitorimii.

---

[3]Ion Simuţ, *Proletcultism sau realism socialist*, în revista „România literară", nr. 31, 2008, p. 13.
[4]*Ibidem.*
[5]Ov. S. Crohmălniceanu, *Pentru realismul socialist*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1960, p. 45.
[6]*Ibidem.*
[7]*Ibidem*, p. 98.
[8]*Ibidem*, p. 100.
[9]*Ibidem*, p. 100.

Ion Simuț vorbește în articolul său și despre o cultură comunistă de masă care subliniază că „e o reeditare a proletcultismului."[10] Dar indiferent că se vorbește despre cultură comunistă de masă, realism socialist sau proletcultism sursa proletcultistă e aceeași.

Acest proletcultism a rezistat în literatura română până în 1989, deși s-a încetat să i se mai spună așa după ce regimul politic s-a mai cizelat. S-a preferat noțiunea de realism socialist, fiind o denumire mai elegantă în comparație cu directul și frustul proletcultism. Din această cauză Ion Simuț afirmă că: „realismul socialist e un proletcultism cosmetizat, emancipat, adaptat, așezat într-un sistem de dependențe ideologice explicite în programul partidului comunist."[11] Proletcultismul a fost rebotezat, s-a numit realism socialist dar nu a fost îndepărtat în sensul muncitoresc, proletar. Clasa muncitoare a fost cunoscută drept clasa conducătoare în timpul comunismului, iar arta trebuia să fie pe măsura ei. „Proletcultismul nu avea cum să dispară din literatura română a perioadei comuniste, numai că nu i-a plăcut să se numească mereu așa și s-a «emancipat» sub denumirea de realism socialist, în concordanță cu ceea ce s-a întâmplat în urmă cu câțiva ani la Moscova. Regimului comunist i-a plăcut să-și vehiculeze amăgirile ideologice sub denumiri onorabile ca: democrație populară, realism socialist, societate socialistă multilateral dezvoltată – ceea ce înseamnă că noi nu avem voie să restaurăm adevărurile sub denumiri actuale mai transparente: dictatură comunistă, literatură oportunistă, societate închisă."[12]

Nu putem decât să subliniem încă o dată ideea că proletcultismul e sinonim perfect cu realismul socialist, dar și un sinonim perfect al culturii comuniste de masă.

Scriitoarea Ana Selejan nu pune în relație de sinonimie cei doi termeni: „Teoretic și principal realismul socialist a renegat proletcultismul, dar spiritul proletcultist, obsesiile și clișeele acestuia s-au manifestat printr-o serie de creații artistice, până spre mijlocul deceniului al șaptelea al secolului trecut atât în literatura sovietică, cât și în literaturile est – europene."[13] Ion Simuț este de părere că proletcultismul s-a manifestat până în anul 1989 dar sub denumirea de realism socialist, în timp ce Ana Selejan nu agreează ideea de a unifica cei doi termeni sau de a-i înlocui unul cu altul sau de a confunda cele două noțiuni. Ana Selejan aduce în discuție două argumente, pe de o parte, proletcultismul este o ruptură totală cu tradiția literară anterioară, iar, pe de altă parte, proletcultismul e antipartinic, iar realismul socialist e partinic. Referitor la primul argument, Ion Simuț este de părere că și realismul socialist proclamă o ruptură parțială cu tradiția, ruptură pe care „nu o acceptă în întregime, cu obiectivitate, decât dacă e trecută prin filtrul realismului, considerat criteriu valorizator decisiv; valorificarea moștenirii literare în comunism prin opere alese e o tristă comedie ideologică; dogmatismul sever există și într-un caz și în celălalt, diferența constă între ignorarea totală și falsificarea grosolană a tradiției;"[14] Prin realism socialist definim implicit si proletcultismul, dar într-un sens mult mai cuprinzător, notează Ion Simuț, îl putem numi literatura oportunistă.

Dar ca să iasă din dilema proletcultismului sau realismului socialist, Ion Simuț acceptă varianta literaturii oportuniste și susține că aceasta a existat extrem de mult în comunism și îi dă dreptate Anei Selejan când aceasta afirmă: „Dacă scoatem din ecuație realismul socialist și-l înlocuim cu proletcultismul, fie la nivelul terminologiei, fie, și mai grav, în diverse optici și proiecte de periodizare a literaturii române, atunci ce ne facem cu mulțimea de practicieni și teoreticieni ai realismului socialist?"[15] Termenul de realism socialist nu poate fi scos din discuție dar poate fi înlocuit, de pildă, putem vorbi și de literatură aservită așa cum o denumește Eugen Negrici.

Reluând câteva idei anterioare pentru a fixa unele date prezente, putem afirma faptul că prin intermediul studiului literaturii, proletcultismul poate fi înțeles ca activând în literatură între anii 1948 – 1964, perioadă în care a fost interzisă libertatea de creație, literatura devenind un mijloc de propagandă al partidului. Dar Sanda Cordoș subliniază ideea că pe cât de frecvent este utilizat

[10]Ion Simuț, *op. cit.*
[11]*Ibidem.*
[12]Ion Simuț, *Proletcultism sau realism socialist*, în revista „România literară", nr. 31, 2008, p. 13.
[13] Ana Selejan, *Literatura în totalitarism: 1949 – 1051*, Editura Cartea Românească, 2007, p. 498.
[14]Ion Simuț, *op. cit*.
[15] Ana Selejan, *op. cit.*, p. 512

„termenul este tot pe atât de incorect întrucât în literatura română proletcultismul n-a existat și cred că această greșeală se cuvine îndreptată pentru a putea restitui perioadei respective, precum și avatarurilor sale care, resuscitate oficial după tezele din iulie 1971, pot fi identificate până în 1989, numele adevărat și, o dată cu el, natura lor adevărată: *jdanovism*."[16]Autoarea nu este de acord cu termenul de proletcultism, ea atribuindu-i jdanovismul.

În termenii lui Mihai Beniuc, ne completează Sanda Cordoș, termenului proletcultist i-a echivalat „o formă de deviaționism"[17]. Trebuie să adăugăm faptul că scriitorii s-au ferit în acea vreme de acest termen proletcultism. Nici chiar Marin Preda nu prea este de acord întru totul cu el. el susține că: „proletcultismul se manifestă în special prin idilism."[18] Un alt scriitor, Ion Caraion, pledează, ca și Sanda Cordoș pentru termenul de *jdanovism* dar îl acceptă și pe cel de *stalinism*. Sunt termeni folosiți pentru perioada de după 1947. Ideologul Adrian Marino, în lucrarea sa *Biografia ideii de literatură*, optează pentru termenul de „realism socialist"[19]

„După abandonarea proletcultismului și adoptarea realismului socialist, în 1934, în URSS, s-a reamintit motivația vagă a unei literaturi despre omul aflat într-o neîntreruptă luptă socială. Nu de om era vorba, ci de om - clasă. Astfel societatea este peste tot un câmp al combatanților(…) La noi realismul socialist a fost teoretizat dogmatic sau deschis, prin acceptarea, parțial de fațadă, parțial reală, a diversității stilistice. Știm ce a urmat. Mai prudent ar fi să umblăm ușor cu socialismele pe scările literaturii pentru că prăbușirile acestea sunt dureroase și jalnice. Proletcultismul în literatură înseamnă sărăci(r)e. Iar socialism (egalitarism) literar: mizerie artistică."[20] Cu alte cuvinte, pentru Marian Victor Buciu literatura proletcultistă înseamnă sărăcie, probabil datorită faptului că trebuia să fie scrisă pe înțelesul proletcultului.

Așadar, indiferent că este realism socialist, proletcultism, literatură aservită sau literatură oportunistă este vorba de literatura perioadei comuniste care nu a putut să nu lase urme greu de șters în literatura română.

2. Literatura epocii „de răscruce"

Literatura din perioada comunistă, fie ea și proletcultistă, nu își păstrează de-a lungul vremii, o formă singulară. Etapele ei diferă în funcție de modificările care apar în ideologia socialistă a partidului, dar și în funcție de activiștii care erau în diferite perioade în acea regiune. Dacă în viața socială a existat o perioadă de „îngheț", în care totul trebuia făcut după modelul stalinist, mai mult decât atât, copiat după originalul sovietic atunci și literatura acelei perioade avea aceeași tendință: „viața literară cunoaște perioade de «îngheț» (când literatura devine o simplă anexă propagandistică sau, cu sintagma leninistă, *o literatură de partid*)"[21]. Pe de altă parte, dacă viața socială cunoștea o perioadă de „dezgheț", atunci și literatura se subordona acestui impediment și devenea o „relativă normalitate (când literatura poate reveni la programe propriu – zis literare, la canonul literarității)."[22] Este un lucru anormal faptul ca literatura a trebuit să se subordoneze schimbărilor politice. Ea ar fi trebuit să fie de sine stătătoare fără să primească influențe sau să fie cenzurată de politică, de normele regimului socialist. Dacă în „obsedantul deceniu", așa cum l-a numit Marin Preda, o literatură sufocată de ideologiile politice, obligată la o anumită formă literară aproape identică proletcultismului, o dată cu „dezghețul", amintit mai sus, se poate observa o schimbare a literaturii: „ o dată cu momentul Labiș se poate lesne constata efortul constant al literaturii de a ieși de sub tutela monolitismului tematic și formal, semne pozitive ale evoluției – lente, dar sigure – a literaturii spre (re)câștigarea statutului său autonom."[23]

---

[16] Sanda Cordoș, *Op. cit*., pp. 277 – 278.
[17] *Ibidem,* p. 277.
[18] Marin Preda, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București,1989, p. 552.
[19] Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1994, p. 178.
[20] Marian Victor Buciu, *Nu are clasă literatura ca produs de clasă (sau despre morbida viață de apoi a proletcultismului)*, în revista „Vatra", nr. 9 – 10, 2004, p. 123.
[21] Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 183.
[22] *Ibidem.*
[23] Liviu Teghiu, *op. cit.*, p. 171.

Dar până să devină astfel, cu un statut autonom caracteristic anilor '60, când deja realismul socialist îşi slăbise frâiele, literatura a fost supusă unor grele încercări, atât ea cât şi autorul ei. Literatura a trebuit să treacă mereu de graniţele de control ale puterii politice, ea nu a putut fi liberă şi autentică, ci doar, eventual, tolerată dacă se supunea normelor. A fost o literatură: „mereu supravegheată, vânată şi hărţuită, dat fiind că ea a reprezentat permanent un pericol potenţial de subversivitate."[24]

Dar revenind la literatura aflată în perioada de „îngheţ", de maxim realism socialist i se interzice existenţa eului, a persoanei. M. Nițescu afirma: „Socialismul desăvârşeşte şi consacră moartea individului şi odată cu ea moartea valorilor spirituale. Individul dispare într-o nesfârşită masă amorfă şi atunci şi atunci mediocritatea lui este acoperită de număr şi salvată. Aşa cu e organizată societatea, întreaga noastră viaţă permite individului de a abdica de la condiţia de om, fără a se simţi răspunzător pentru aceasta, sau, pentru a relua cuvintele unui mare om, de a se degrada fără a se compromite prea mult."[25] În anii '50 îi sunt interzise individului aceste tăinuiri, această interioritate, indivizii şi chiar scriitorii erau supuşi la renunţarea de sine, „la conţinutul particular al psihicului lor."[26] Individul avea obligaţia să fie fidel partidului, adică partidul trebuia să cunoască întreaga autobiografie a individului. Intervine aici chiar şi Miron Radu Paraschivescu, care, în jurnalul său explică cum nu este el de acord cu aceste tactici proletcultiste: „Şi eu însumi o recunosc cu ruşine dar şi cu satisfacţie meschină, trebuie să mă declar de acord cu aceste tâmpenii «geniale», când vorbesc cu un Răutu, de pildă. Sunt eu de vină că îmi apăr astfel minimul de existenţă? Aş schimba cu ceva acest climat general dacă aş vorbi deschis, spunând ce cred despre aceste penibile gogişi? Desigur că nu. Înotăm în minciună şi poltronerie ca într-o baltă, singura în care poţi vieţui. Altfel, puşcăria, canalul sau, în cel mai bun caz, mizeria totală."[27]

În urma acestor opresiuni se produce o dedublare, adică individul se apără pe sine însuşi şi îşi apără eul. Aici intervine partidul, puterea absolută prin denunţul de sine: „Denunţul de sine se practică, apoi, în mod curent, în anchetele politice, în care mărturia despre modul propriu de a gândi, mărturie spusă adesea prin tortură, devine o probă incriminatorie în instanţă. Evocând un lung şir de torturi fizice şi psihice, ajunse la apogeu prin privarea de somn pentru un răstimp de douăsprezece zile(…)."[28]

Acest experiment care ducea tineri, elevi şi studenţi la Piteşti (unde erau închişi deţinuţii) pentru reeducare, îl transforma pe om într-un robot. Acestor roboţi li se spăla creierul prin torturi care dezonorează fiinţa umană prin agresiunea puterii politice. Pur şi simplu se crea un om nou care să se potrivească standardelor partidului. „Această formă monstruoasă de educaţie dă în vileag, la o scară mărită, odioasa intenţie a puterii privind transformarea naturii umane, a individului: de a-i şterge omului propria conştiinţă, imaginea de sine, pentru ca în acest vid lăuntric, pe acest ecran translucid strămutat în loc, să poată înscrie, fără urmă de împotrivire, capricioasele sale comenzi."[29]

Aş face aici o paranteză pentru a ne lămuri cine este, de fapt, acest om nou? Omul nou ar trebui să fie omul partidului, indiferent dacă e sau nu membru de partid, e omul pe care partidul l-a creat după felul şi asemănarea sa. Acesta ar trebui sa creadă neprecupeţit în ideologiile partidului, să militeze pentru doctrinele sale, să nu se plângă de sine, să creadă în prezentul dar şi în viitorul fericit al familiei sale, dar să aibă o bogată conştiinţă comunistă. Omul nou trebuia neapărat să fie ateu, să nu creadă în nimic şi nimeni altceva decât în ideologiile partidului. De asemene, omul noi i se cerea „să nu ezite s-şi denunţe părinţii, fraţii şi prietenii când aceştia cârtesc împotriva partidului. Într-un cuvânt omul nou ar trebui să fie total anulat de personalitate, un exemplar anonim într-o turmă imensă."[30]

---

[24] Sanda Cordoş, *op. cit.*
[25] M. Nițescu, *op. cit.*, p. 367.
[26] Sanda Cordoş, *op. cit.*, p. 149.
[27] Miron Radu Paraschivescu, *Jurnalul unui cobai*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 358.
[28] Sanda Cordoş, *op. cit.*
[29] Sanda Cordoş, *op. cit.*, p. 150.
[30] M. Nițescu, *op. cit.*, pp. 362 – 363.

Dar, tot literatura este acea care are meritul de a continua și de a propune un cult al eului. În momentul maxim al proletcultismului tematica eului era interzisă și ideologia de partid purta o adevărată luptă cu literatura „«intimistă», retrogradă, tocmai în numele faptului că, întorcându-l pe om spre sine însuși, l-ar sustrage noilor inițiative colective prezidate de putere."[31] Cu alte cuvinte, practicând o literatură în care predomină psihologia individului, atunci individul s-ar gândi la sine însuși și nu ar mai fi capabil să se subordoneze partidului. Un text reprezentativ în acest context este un volum al Ninei Cassian. În acest sens, Paul Georgescu consideră volumul Ninei Cassian drept unul intimist: „poezia Cântec în zori exprimă dragostea egoistă, strâmtă, a unei femei pentru bărbatul ei. Acest bărbat doarme și femeia îl privește… Dacă acesta ar fi un soldat coreean, venit în permisie, sau un patriot grec, întors din închisoare, atunci odihna lui, veghe femeii, ar avea un sens emoțional, puternic. (…) Dar ce altceva decât simple necesități fiziologice le leagă pe cele două personaje din poezia Ninei Cassian? Or, nu acestea pot defini un om cu o mentalitate înaintată."[32]

Dacă în 1952, Paul Georgescu era cel care denunța abaterile poezie, în literatura contemporană, el se schimbă, este adeptul literaturii adevărate și îl ajută pe Nichita Stănescu să se lanseze.

După cum am amintit mai sus, scriitorul se afla în aceeași categorie valorică asemeni individului. Așadar și acestuia i se cer aceleași lucruri, să se rupă de trăirile sale interioare și să se lase condus, influențat de partid, de ideologie. În aceste cazuri societatea merge mână în mână cu literatura: „În aceste momente, tendința este de a egaliza ficțiunile, de a instaura o continuitate între ficțiunile puterii și ficțiunile literaturii. Pentru perioade mai lungi, însă, ele trăiesc despărțite, literatura vorbește în limbajul eului, autentic, contradictoriu și pluriform, iar cititorul are șansa de a descoperi consemnate în textele ficționale traseele contorsionate ale vieții sale interioare, pe care discursul ideologic nu le admite sau le consideră specifice."[33] Se poate just observa o tendință de liberalizare a literaturii care cere să se realizeze o literatură a sincerității. Există și un articol – manifest în acest sens. Este vorba de articolul intitulat *Despre sinceritatea în literatură.* Despre această sinceritate în literatura română putem vorbi odată cu începutul anilor '60, în perioada de „dezgheț" a literaturii române. Tendința de resuscitare a poeziei îi revine cu precădere lui Nichita Stănescu, odată cu volumul *O viziune a sentimentelor*. Este meritul poeților șaizeciști „de a se fi învățat și de a-i fi învățat pe cititorii lor să spună eu, de a fi recunoscut că există emoții și «viziuni a sentimentelor»"[34]

Încercările generației '60 sunt multiple: ei au produs omul cu trăiri psihologice, individualizat și sincer, au scos literatura de sub canoanele erei socialiste, au descoperit sau redescoperit mijloacele specifice avangardei, au înlăturat o literatură plictisită de un proletcultism istovitor și au pus un mare accent pe contemporaneitate. Ceea ce observă Liviu Teghiu, referitor la acest lucru, este faptul că se poate observa o oarecare revenire la literatura epocii pașoptiste, epocă de un important avânt care aduce în prim plan literatura modernă românească. Literatura pașoptistă se sincroniza cu mișcările culturale europene și ceea ce urmărește acum literatura șaizecistă este tocmai ceea ce urmărea literatura pașoptistă. Această nouă literatură își dorește să fie din nou sincronă cu marile evenimente culturale europene. Sub aspectul ideologiei de partid, se poate identifica o slăbire, o calmare o imensă diminuare a doctrinei realismului socialist, dar fiecare scriitor privește din punctul lui de vedere această nouă situație. Totul stă în mâinile scriitorilor tineri pentru o resuscita o literatură pusă în slujba proletariatului.

Drumurile pe care le vor urma atât poezia, cât și proza acestei perioade sunt în mod clar „neomodernismele și neoavangardismele resuscitate de Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Sașa Pană, Ion Caraion, Geo Dumitrescu etc. (…) livrescul ostentativ, abstractizarea liricii și irealizarea cuvântului, destructurarea radicală a coerenței, revizuirea raportului dintre verb și imagine prin

[31] *Ibidem*, p.151.
[32] Paul Georgescu, *O manifestare virulentă de formalism*, în revista „Viața Românească", nr. 7, 1952, p. 211.
[33] Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 157.
[34] *Ibidem*, p.156.

Mircea Ciobanu, Virgil Mazilescu şi Constantin Abăluţă, Mircea Ivănescu şi Ioana Ieronim, Marin Sorescu, Petre Stoica sau Leonid Dimov."[35]

S-a putut, ulterior, observa apariţia unor cărţi în adevăratul sens al cuvântului. Putem vorbi de apariţii care s-au făcut remarcate abia după anul 1969: *Antologie a literaturii române de avangardă*, scrisă de Saşa Pană, *Avangardismul poetic românesc*, al lui Ion Pop, apoi, *Paginile bizare* ale lui Urmuz, un an mai târziu, *Urmuz* aşa cum este el văzut de Nicolae Balotă. Toate aceste precizări le face Liviu Teghiu, alături, de asemenea, de faptul că ar exista şi un avangardism la limită. Acesta îl numeşte „ermetismul livresc". Acesta din urmă „ar fi încercat să evidenţieze disponibilităţile pe care le oferea un rafinament livresc capabil să scoată la lumină nebănuite virtuţi latente ale unui ermetism accesibil în mod exclusiv iniţiaţilor şi marcând astfel o constantă distanţare faţă de «linia recomandată» a documentelor de partid care încercau cu obstinaţie să ţină sub control, cel puţin la nivelul directivelor, o realitate ce le scăpa mereu vigilenţilor slujnicari ai «ministerului gândirii»."[36]

În proza românească putem observa influenţa puternică pe care o aduc Proust, James Joyce, dar o mai puternica influenţă franceză. Cu alte cuvinte modelul romanului *Mitrea Cocor* trebuia depăşit prin orice mijloace. La aceste influenţe se poate adăuga „onirismul poetic sau formula esopică, refugiul într-un timp ce putea genera, prin comparaţie, analogii sau aluzii transparente la realitatea contemporană."[37]

Această schimbare, deosebit de vizibilă, al întregului plan literar a reprezentat un moment de cotitură chiar şi în rândul scriitorilor. Vechii scriitori nu puteau ceda presiunilor puternice ale tinerei generaţii. Dar imediat după moartea lui Gheorghe Gheorghiu – Dej, noua conducere s-a consolidat în interior pentru a crea o imagine favorabilă în exterior. S-a ajuns la concluzia că „literatura trebuie să acţioneze în sens estetic."[38]

S-au pus în discuţie şi s-au analizat, în această perioadă, amintită anterior, trei direcţii esenţiale, direcţii literare care vor avea un rol deosebit de important pentru perioada care va urma, anii 1971 – 1989.

Prima direcţie amintită de Liviu Teghiu este aceea care cuprinde perioada de timp între anii 1965 – 1971 şi este reprezentată de „continuatori fideli ai liniei «obsedantului deceniu»; lor si se adaugă noul val al nelipsiţilor obedienţi, profitori de ocazie care se găsesc oricând şi oriunde."[39] În această perioadă îşi vor publica lucrările scriitori mai vechi şi mai noi, unii vor continua să urmeze linia dictată de partid, alţii vor încerca încet, încet sa iasă la lumină cu teme noi. Putem sa-i amintim aici pe Silvian Iosifescu, care publică în anul 1965, volumul *Artă şi arte.* N. Jianu publică în 1966 cele două volume *Pământul era viu*. Aceste volume readuc în discuţie tema tratată în 1955 în *Izvorul roşu*. Un an mai târziu acelaşi scriitor publică *Sfârşitul singurătăţii*, în care aduce în prim plan ilegalităţile comuniştilor din acea perioadă. Dar există scriitori care continuă să fie adepţii sinceri, încă, a unor teme îmbuibate de ideologiile socialiste. Aici îi putem aminti pe Mihai Beniuc şi Victor Tulbure, în a căror opere regăsim accente proletcultiste. Beniuc continuă să publice poezii patriotice.

În cadrul celei de-a doua direcţii putem observa cazul unor scriitor de primă linie care în „obsedantul deceniu" au avut un rol desăvârşit în dezvoltarea literaturii. Aceşti scriitori vor face o turnură de o sută optzeci de grade şi îşi vor abandona vechile obiceiuri. Dintre scriitorii pe care îi putem aminti aici se numără Maria Banuş cu un volum de traduceri deosebite, *Din poezia de dragoste a lumii*. A. E. Baconski publică *Echinoxul nebunilor* în 1967. Şi critica parcă e altceva, are un alt aer. Ov. S. Crohmălniceanu publică primul volum, în 1967, *Literatura română între cele două războaie mondiale*. Celelalte două, apar în 1974, respectiv 1974. Primul volum urmăreşte proza, al doilea poezia, iar ce-l de-al treilea este dedicat teatrului. Autorului S. Damian îi

[35] Monica Spiridon, *Apărarea şi ilustrarea criticii*, EDP, Bucureşti, 1996, p. 12.
[36] Liviu Teghiu, *op. cit.*, p. 180.
[37] *Ibidem,* p. 181.
[38] *Ibidem,* p. 184.
[39] *Ibidem,* p. 191.

apare *Intrarea în castel* în 1070, dar cea mai surprinzătoare apariție este cea a lui I. Vitner, „exemplu tipic de cameleonism”[40] care publică volumul *Semnele romanului*.

Cea de-a treia direcție este cea reprezentată „ de literatura care așază în drepturile sale firești linia estetică. În sens strict, acesta va fi literatura autentică pe care perioada 1971 – 1989 o va detașa de literatura obedientă, în cadrul a ceea ce poate fi socotit drept *scindarea literaturii.*”[41] Este necesar să-i amintim aici pe Marin Sorescu și *Poemele* sale, dar și pe Nicolae Breban cu al său roman *Francisca*. Apar în această perioadă și alte volume importante: în 1966, *Călcâiul vulnerabil al Anei Blandiana,* Leonid Dimov cu acele *11 Elegii* (1966). Tot în acest an Sorin Titel publică *Reîntoarcerea posibilă*, iar lui Lucian Blaga îi apare *Hronicul și cântecul vârstelor.* Și Vasile Voiculescu se bucură, în același an, de apariția *Povestirilor*. Foarte importante erau și cărțile de critică și istorie literară. Și acestea aveau un aer nou iar „seriozitatea demersurilor întreprinse făcea uitată atmosfera anilor precedenți.”[42] În rândul criticilor îl notăm de Nicolae Manolescu cu *Lecturi infidele,* Adrian Marino, *Viața lui Al. Macedonski* și I. Negoițescu *Scriitori români moderni*, toate apărând în 1966.

Dacă până acum câmpul literar era marcat de revistele propagandistice și de partid, începând cu acești ani încep să apară sau să reapară reviste de tradiție în marile orașe. În 1965 reapare revista „Familia” la Oradea, La Pitești apare revista „Argeș”, la Brașov, revista „Astra”, la Constanța, revista „Tomis”, iar în 1968 reapare „România literară”.

Aceste este climatul în care urmează să evolueze limba română și da! se produse o schimbare, o schimbare așteptată de mult timp care i-a înapoiat literaturii ceea ce i se furase cu câțiva ani înainte.

„Ceea ce în anii «obsedantului deceniu» fusese încriminat, dar promovat, ca literatură proletcultistă se înfățișează acum în haine discret schimbate, cu un discurs atenuat ca virulență, dar rămas tributar în esență vechilor opțiuni.”[43] Libertatea începea să cuprindă încet, încet societatea, dar ani 1971 – 1989 vor accentua acea sciziune a literaturii despre care am vorbit anterior. Liviu Teghiu notează faptul că „proletcultismul va cunoaște forme noi de manifestare cum ar fi protocronismul, romantismul revoluționar – cu un cuvânt un alt gen de literatură angajată, literatura în care devotamentul ideologic va fi mult mai prețuit decât valoarea estetică.”[44]

3. Concluzii

Din sloganul de schimbări care s-au perindat în toți acești ani amintiți până acum nu putem să rămânem imparțiali, rigizi, neclintiți de impactul pe care l-a avut realismul socialist asupra individului, în primul rând și apoi, asupra literaturii și, de ce nu al întregii societăți care suferea mereu de pe urma comunismului. Nimic din ceea ce s-a înfăptuit atunci nu s-a făcut fără un scop bine stabilit. La început totul s-a făcut și justificat în numele poporului, în numele clasei muncitoare, apoi al întregii națiuni. M. Nițescu punctează că: „Din «detașament» al proletariatului, partidul s-a proclamat «avangardă», a întregii clase muncitoare, apoi a întregului popor muncitor, deci a țărănimii și intelectualității și, în sfârșit, reprezentant unic al națiunii, al patriei.[45] Pentru fiecare din această nouă etapă partidul a folosit măsurile și lozincile potrivite, fără să aducă în prim plan adevărul, defăimând adevărul și folosind lozinci mincinoase. Odată cu înaintarea în timp și trecere perioadei de „îngheț” precum și a creșterii nivelului de trai populația a început să se deștepte și să observe că sloganele folosite de ideologia de partid erau, de fapt, o minciună, nimeni nu întreprindea ceva pentru binele omului, pentru fericirea lui, pentru libertatea lui socială. Totul era doar o fațadă grosolană iar în spatele ei se ascundeau interesele partidului. „Desființarea exploatării, ridicarea permanentă a nivelului de trai și a gradului de civilizație, fericirea și libertatea noastră socială și națională, apărarea împotriva acțiunilor agresive ale imperialiștilor, a propagandei burgheze otrăvitoare, toate acestea au fost și au rămas sloganele prin care s-au justificat acțiunile

[40] *Ibidem,* p. 193.
[41] *Ibidem,* p. 194.
[42] *Ibidem,* p. 195.
[43] *Ibidem,* pp. 196 – 197.
[44] *Ibidem,* p. 199.
[45] M. Nițescu, *op. cit.*, p. 353.

regimului, dictate în realitate de dorința consolidării puterii și a zdrobirii oricărei opoziții. Minciuna a fost astfel ridicată, în văzul lumii și cu sfidarea evidenței, la rangul de metodă politică fundamentală.[46] Dar poporul a luat această minciună drept un fapt veritabil, s-a adaptat la el, s-a subordonat lui și a urmat doctrinele semănate de el. Dacă minciuna ar fi fost respinsă întregul popor poate ar fi avut o altă șansă, un alt destin, nu s-ar fi scufundat în acest proletcultism, în această opresiune care ne-a frânat și ne-a oprit nivelul de evoluție. Am stagnat datorită fricii de a nu ne opune, a fricii de partid, a fricii de noi înșine și ne-am învârtit într-un cerc vicios din care greu am mai găsit drumul și calea să ieșim la suprafață. Acceptarea minciunii ne-a făcut părtași la propria degradare, „la degradarea generală”.[47]

În acest sumbru destin omul, individul era golit de sine și transformat în marionetă a partidului. Ceea ce m-a impresionat, în mod cert, răsfoind paginile despre comunismul în floare din țara noastră, a fost modul în care erau îndoctrinați chiar și copiii. Cu câteva săptămâni înainte de ziua demonstrației, copiii, mii de copii erau duși în locul unde urma să aibă loc demonstrația și erau învățați să facă urale, să aplaude, să meargă în pas de marș, să dea flori conducătorilor, să slăvească partidul ca pe o icoană. Acestea li se întipăreau copiilor în minte zi de zi și li se părea un act normal de conduită. În jur de 4.000 de copii erau astfel dresați să devină oameni de bază ai partidului comunist.

Totul a fost politizat, începând de la om, chiar și gândurile și trăirile sale, credințele sale, cultura, literatura, toate se aflau sub ochiul mare al realismului socialist. Intelectualii acelor vremuri au fost cei mai vizați pentru că ei puteau să ghicească minciuna în care se aflau și să se răzvrătească. „E un fel de repulsie congenitală, instinctivă, o teamă superioară față de miracolul inteligenței, al talentului, al personalității și mai cu seamă și mai cu seamă o spaimă în fața libertății conștiinței.”[48]Aceeași ură a fost manifestată și împotriva culturii și literaturii, a libertății de expresie și de exprimare, împotriva valorilor autentice: „Nu cred că există valoare autentică acolo unde scriitorul se autocenzurează reflex, înainte de a fi cenzurat de instituțiile oficiale.”[49]

BIBLIOGRAPHY

1. Bălan, I. D., *Delimitări critice*, Editura pentru Literatură, București, 1964
2. Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane*: 1932 – 1947., Editura Minerva, București, 1972
3. Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 2002
4. Crohmălniceanu, Ov. S., *Pentru realismul socialist*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1960
5. Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1975
6. Cornea, Paul, *Ce a fost, cum a fost?*, Editura Polirom, București, 2013
7. Frunză, Victor, *Istoria stalinismului în România*, Editura Humanitas, București, 1990
8. Georgescu, Paul, *Păreri literare*, Editura pentru Literatură, București, 1964
9. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973
10. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1994
11. Marcea, Pompiliu, *Concordanțe și controverse*, Editura Eminescu, București, 1983
12. Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism*, Editura Pontica, Constanța, 2002
13. Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, Editura Libra, București, 1998
14. Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985

[46]*Ibidem.*
[47]*Ibidem,* p. 354.
[48]*Ibidem,* p.376.
[49]*Ibidem,* p.378.

15. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism: 1948 – 1964*, Editura Cartea Românească, București, 2010
16. Nițescu, M., *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979 – 1995)*, Editura Humanitas, 1995
17. Oarcăsu, I., *Prezențe poetice*, Editura pentru Literatură, București, 1968
18. Piru, Al., *Panorama deceniului literaturii române: 1940 – 1950*, Editura pentru literatură, București, 1968
19. Piru, Al., *Poezia românească contemporană, 1950 – 1075*, Editura Pentru Literatură, București, 1975
20. Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1971
21. Preda, Marin, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989
22. Raicu, Lucian, *Structuri literare*, Editura Eminescu, București, 1973
23. Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor*, Editura Transpres, Sibiu, 1992
24. Selejan, Ana, *Reeducare și prigoană. România în timpul primului război cultural,* Editura Thausib, Sibiu, 1993
25. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1949 – 1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994
26. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism – anul 1954*, Fundația Culturală Fronde, 1996
27. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1955 – 1956*, Editura Cartea Românească, București, 1998
28. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1978
29. Spiridon, Monica, *Apărarea și ilustrarea criticii*, EDP, București, 1996
30. Spiridon, Monica; Lefter, Ion Bogdan; Crăciun, Gheorghe, *Experimentul literar românesc postbelic,* Editura Paralela 45, 1998
31. Tănase, Stelian, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu – Dej, 1948 – 1965*, Editura Humanitas, București, 1998
32. Teghiu, Liviu, *Fenomenul proletcultist în literatura română,* Editura Mirton, Timișoara, 2000
33. Terian, Andrei, *G. Călinescu – A cincea esență*, Editura Cartea Românească, București, 2009
34. Ungureanu, Cornel, *Proza românească contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985

Reviste

1. Breban, Nicolae, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, în revista „Comtrapunct", nr. 11, 12, 1990
2. Buciu, Marian Victor, *Nu are clasă literatura ca produs de clasă (sau despre morbida viață de apoi a proletcultismului),* în revista „Vatra", nr. 9 – 10, 2004
3. Călinescu, Al., *Poezia demnității, în revista* „Cronica", nr.34, 1971
4. Dobrescu, Caius, *Despre originile temei „culturii proletare",* în revista. „Vatra", nr. 9 – 19, 2004
5. Gafiță, Mihai, *Împotrivirea manifestărilor proletcultiste în literatură*, În revista „Viața Românească", anul IV, nr. 5, mai, 1951
6. Georgescu, Paul, *O manifestare virulentă de formalism*, în revista „Viața Românească", nr. 7, 1952
7. Manolescu, Nicolae, *Realismul socialist. Literatura „nouă",* în revista „Vatra", nr. 9 – 10, 2004
8. Novicov, Mihai, *Realismul socialist și mișcarea literară*, în revista „Viața românească, nr.2, 1963
9. Perianu, Gheorghe, *Realismul socialist – o temă de predilecție a criticii literare contemporane,* în revista „Vatra", nr.6, 2015

10. Simuț, Ion, *Proletcultism sau realism socialist,* în revista „România literară", nr. 31, 2008
11. Spiridon, Monica, *Puterea literaturii și literatura puterii,* în revista „România literară", nr. 22, 1990
12. Șipoș, Mariana, *Moartea unui poet. Despre „proletcultism" înainte și după Congresul XX al PCUS*, în revista „Adevărul literar și artistic, nr. 422, 1998

THE CONCEPT OF FANTASTIC BETWEEN REALITY AND FICTION

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:Man has always had secret aspiration to another world, an imaginary one, different from everyday existence, limiting his aspirations horizon.Certain psychologists believe that man is endowed with fantasy that is predestined to fill his life shortages and deficiencies.In literature, the fantastic has overwhelmed many forms of expression and expression over time. I'll just remember two of them. There is a fantastic of primordial situations, one of original times, manifested by hierophants and revealing acts.This category of the aesthetic, the fantastic, always inspired the interest of both the writers and especially the readers.

Keywords: fantastic prose, recognized theoreticians of the fantastic genre, natural and supernatural plan, gender fantasy,the sphere of the fantastic.

Introducere

Fiindcă în paginile acestei lucrări voi folosi abundent termenul *fantastic*, consider că e necesar să fac doar succinte precizări asupra semnificaţiei lui. Termenul este prezent şi în vocabularul francez (*fantaisie*), şi în acela englez (*fantasy*).

Există multe definiţii ale acestui termen; în dicţionare, frecvent se întâlnesc acestea. Dacă lărgim aria semnificaţiei termenului, întâlnim şi opinii precum acestea: „în cadrul domeniului artei, este o subspecie a fantasticului, un gen al literaturii fantastice și a unei multitudini de alte genuri artistice precum cele ale domeniului animației, apropiată de miraculosul folcloric, cu un întreg arsenal de elemente de magie. Astăzi, fantezia în arta modernă este cu mult diferită față de miturile arhaice. Însă rădăcinile ei se află în aceste prime creații cu caracter existențial ale minții omenești."[1] sau „Autorii de fantezie creează lumi noi, nemaivăzute, animate de magie și locuite de rase și creaturi fantastice.

Prima caracteristică a genului este aceea că lumea descrisă nu este cea reală, ci una imaginată, dar care nu are nici o legătură cu Pământul, ca în cazul SF-ului."[2]

Obiectivul investigaţiei mele ţinteşte problematica conceptului de *fantastic* şi, de aceea, voi face o incursiune în unele studii, la început, din anii '60 în paralel cu cele din contemporaneitate.

Scopul principal urmărit de acest studiu este de a ilustra modul în care conceptul de fantastic este tratat în diversitatea abordărilor unor cercetători.

Fac precizarea că diversitatea tipurilor de fantastic, numeroasele definiţii care s-au dat *fantasticului* au pus în dificultate pe cei care s-au ocupat de acest concept. Studiul profund al acestui gen literar scoate în evidenţă capacitatea fantasticului de a îmbrăca diferite forme în funcţie de avansul societăţii pe spirala timpului.

Arta fantasticului, multitudinea formelor sale au, cu siguranţă, caracter „proteic".

Cercetătorul Marcel Brion afirmă că acele forme în care a persistat „neliniştea seculară a omului hăituit de frică", au avut drept consecinţă proiecţia imaginilor anxietăţii lui, „încercând să se elibereze astfel de ele, şi chiar, în anumite cazuri, să le exorcizeze." [3]

Ce agenţi sporesc arta fantasticului?

René de Solier consideră că „regimul nocturn al imaginabilului" este un factor declanşator al stării de spaimă: „frica impune o lege, şi orice înaintare, în acest domeniu, prin tenebre, se loveşte de

[1]Richard Mathews ,*Fantasy. The Liberation of Imagination*,London, Routeledge, 2002
[2] Robert Lazu (coordonator), Mihaela Cernăuți- Gorodețchi, Györfi-Deák György ,*Enciclopedia lumii lui J.R.R. Tolkien* , Galaxia Gutenberg, 2007
[3] Marcel Brion,*Arta Fantastică*,traducere de Modest Morariu,Editura Meridiane,Bucureşti,1975

superstiţii, de obstacole naturale, de focare;" Lumina zărită în depărtare ar constitui speranţa "un centru ocult, iar întunericul ramâne un fel de lume duşmănoasă pe care căutam să o ocolim."[4]

Un studiu asupra căruia mi-am focalizat atenţia este "Portalul Şi Lumile Secundare: Tipologii Ale Spaţiului În Literatura Fantasy" semnat de Marius Conkan.

Mi-a atras atenţia minuţiozitatea cercetării fenomenului de "fantasy" asupra căruia voi insista în continuare. Interesul faţă de conceptul în discuţie a crescut începând cu secole în urmă, încât a atras şi atrage atenţia unor teoreticieni ai literaturii şi anumitor cercetători cu reputaţie.

Remarc importantele contribuţii pe care Corin Braga le are în domeniul clarificării trăsăturilor acestui gen.

În paginile revistei Echinox (Nr.26-2014), cercetătorul amintit plasează mai multe definiţii ale genului. Referindu-se la scriitorul C.S. Lewis, autor al „Cronicilor Narniei" şi prieten apropiat al lui J.R.R.Tolkien, menţionează că, în concepţia lui, „termenul literar *fantasy*" se referă la orice naraţiune care se apleacă spre imposibil şi supranatural".

Scriitorii şi teoreticienii români şi-au exprimat opiniile privind abordarea genului *fantasy* în mediul autohton. Astfel, la întrebarea *În ce măsură literatura română manifestă o vocaţie a fantasticului?*, au răspuns Al. Philippide, Eugen Simion, Adrian Marino, Marin Beşteliu, Ovidiu Ghidirmic ş.a, unii considerând că fantasticul ocupă un loc neînsemnat în literatura română (Philippinde, Marino), alţii, dimpotrivă, consideră că fantasticul este o predispoziţie a spiritului uman, manifestându-se în toate literaturile." Ca atare, există o vocaţie a fantasticului în literatura română, ilustrând-o cu operele unor scriitori precum Mihai Eminescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, care au elaborat opere de notorietate, în care fantasticul ocupă o pondere însemnată.

Proza autohtonă n-a fost şi nu este străină de genul "fantasy". Să amintim numai de Vladimir Colin şi Rodica Bretin, scriitori, care au abordat cu success acest gen. Cel care a ilustrat genul prozei „gothice" şi „dark fantasy" este tânărul Oliviu Crâznic.

Se conturează, la începutul capitolului "Portal şi distopie în literatura fantasy", atmosfera anterioară evoluţiei literaturii care abordează acest gen, precizându-se cu claritate: "Curentul fantasys-a manifestat în special ca un fenomen specific culturii anglofone. Datorită numeroaselor traduceri din limba engleză, romanele *fantasy* se bucură de o largă audienţă pe plan mondial şi-au încurajat pe reprezentanţii altor culturi să emuleze acest curent în limbile lor native ".

Exemplific totodată contribuţia lui Roger Caillois şi a lui Tzvetan Todorov, doi teoreticieni recunoscuţi ai genului *fantasy* .

Roger Caillois mi-a atras atenţia prin disocierea pe care o face între literatura fantastică şi cele două „extreme" ale sale, anume „feeria şi literatura ştiinţifico-fantastică:" E important să distingem între aceste două noţiuni apropiate şi foarte des confundate.." Motivaţia este plauzibilă prin acurateţe şi precizie: „Feericul e un univers miraculos care se suprapune lumii reale fără să-i pricinuiască vreo pagubă sau să-i distrugă coerenţa." În opoziţie cu acesta, *fantasticul* „vădeşte o ameninţare, o ruptură, o rupere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală." [5]

Definiţia dată de Caillois fantasticului se distinge prin claritate şi plasticitate. De aceea merită amintită:"o întrerupere a ordinii recunoscute, o navală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalităţi cotidiene" **.**[6]

Tzvetan Todorov preciza că proza fantastică se naşte atunci când planul natural şi cel supranatural devin incongruente. Teoreticianul definea fantasticul în raport cu realul şi cu imaginarul, drept "ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural". [7]

Todorov stabileşte condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească un text pentru a fi încadrat în sfera fantasticului: "Mai întâi, textul trebuie sa-l oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept

---

[4] Rene de Solier, *Arta şi imaginarul*,traducere de Marina şi Leonid Dimov, Editura Meridiane,Bucureşti,1975,p.35
[5]Roger Caillois , *De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică***,** studiu introductiv la „Antologia nuvelei fantastice" ,Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.14
[6]Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura meridiane, Bucureşti, 1971
[7]Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p.42

o lume a fiinţelor vii astfel încât el să ezite între o explicaţie naturală şi una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi de asemenea împărtăşită de unul dintre personaje (...). În fine, o ultimă condiţie cere cititorului să adopte o anumită atitudine faţă de text: să refuze atât interpretarea alegorică cât şi pe cea poetică." [8]

Howard Phillips Lovecraft a dedicat o lucrare specială supranaturalului, subliniind necesitatea "creării unei atmosfere specifice" acestuia. Certătătorul amintit face precizări în legătură cu apariţia naraţiunilor fantastice , notând "deşi îndemnul şi atmosfera spre literatura fantastică sunt vechi de când lumea", în calitate de gen literar "nu este decât copilul secolului XVIII".

În perimetrul teoriei şi criticii literare autohtone, au existat preocupări serioase în domeniul cercetării literaturii fantastice. Teoreticienii noştri au preluat unele teorii noi demne de interes, dar printr-un filtru critic original, analizând amănunţit fenomenul.

Întrucât criticii s-au confruntat, încât din anii '60, cu cel puţin două probleme care cereau soluţii pertinente (definirea şi legitimarea termenului general de *fantasy*), lucrarea lui Marius Conkan explorează un evantai larg de ipoteze şi structuri spaţiale.

Autorul citat se ocupă cu insistenţă, printre altele, de romanele "Stăpânul inelelor" şi "Cronicile din Narnia". În privinţa celui din urmă roman citat, cercetătorul afirmă că: "În *Cronicile din Narnia,* este reprezentat, întâi de toate, un cosmos alternativ, cu o structură minuţios articulată, în care sunt topite o sumedenie de viziuni religioase şi referinţe mitologice." [9]

Noi perspective în dezvoltarea interesului pentru genul în discuţie îl aduce „revoluţia literaturii fantasy", autor fiind J. R. R. Tolkien. Este de reţinut, ca trăsătură fundamentală a literaturii fantasy, libertatea de a imagina universuri noi „spaţii care alcătuiesc o hartă complexă a lumilor imaginare".

Fără îndoială, remarc faptul că savantul şi scriitorul Mircea Eliade a contribuit esenţial la impunerea în literatura română a prozei fantastice moderne. El însuşi a teoretizat conceptul de *fantastic*, a afirmat, în interviuri şi în eseul *Fragmente* (publicat în cartea de studii *Oceanografie*), opiniile lui despre fantasticul folcloric, insistând asupra unor caracteristici ale acestuia şi despre elementele specifice care permit unei scrieri să fie definită *operă fantastică*.

În interviul dat cu prilejul publicării romanului *Domnişoara Christina*, aprecia în mod deosebit acţiunea fantastică într-o creaţie românească, diminuând exagerat importanţa atmosferei şi a tehnicii narative. Savantul îşi continua aserţiunea astfel: „În primul rând e nevoie de o acţiune fantastică, de intervenţia unor agenţi extraumani, care să transforme un episod într-un destin şi o stare sufletească într-un delir." În eseul *Fragmente*, Mircea Eliade este preocupat de fantasticul folcloric, discriminând fabulosul individual, care echivalează cu nevroza, de prezenţa fantasticului într-o colectivitate, pe care teoreticianul îl numeşte *folclor*. Apoi adugă: „Fantasticul iraţional (teluric sau celest) este asemenea unei limfe care străbate prin tot organismul vieţii asociate, îndată ce se izolează, se individualizează, limfa se descompune…". Nu se sfieşte să afirme „Povestirile fantastice, chiar scrise de un geniu ca Edgar Poe, îţi repugnă prin exaltaţiile lor nevrotice, bolnave, inumane, demonice." Dacă suntem atenţi la nuanţe, observăm că Mircea Eliade nu respinge proza fantastică a unui geniu ca Edgar Poe, ci exprimă starea afectivă pe care compunerile marelui scriitor o produce în sensibilitatea cititorului. El nu neagă aportul lui Edgar Poe la crearea premiselor prozei fantastice moderne, aşa cum pretinde Eugen Simion. Consider că renumitul istoric şi critic literar diminuează, pe nedrept, importanţa prezenţei elementului iraţional, miraculos, întruchipate de reprezentările vampirice, toate având un rol important în potenţarea discutabilă a moralităţii în care cititorul concepe supranaturalul şi-l trăieşte.

Dacă examinăm universul creaţiilor folclorice cu referire directă la basmul popular, constatăm că elementul fantastic nu sperie, ci ademeneşte cititorul, fiindcă naturaleţea prezenţei lui ni se pare firească, făcând „parte din ordinea lucrurilor".

Mircea Eliade credea că fantasticul folcloric aduce în prim-plan, nemijlocit o realitate iraţională şi concretă, în acelaşi timp, „cu o experienţă asociată, în care s-a concretizat intuiţia globală a vieţii şi a morţii."

---

[8]Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p.51
[9]Marius Conkan,*Portalul şi lumile secundare: Tipologii ale spaţiului în literatura fantasy,* **Editura Tracus Arte,** Bucureşti, **2017**

Am poposit puţin şi asupra opiniilor lui Adrian Marino privind fantasticul. Preocupat de etimologia termenului, semnalează diferitele metamorfoze ale termenului pe scara timpului. Criticul evidenţiază „ruptura" în domeniul semnificaţiilor, pe care o generează modalităţile de existenţă a neobişnuitului: "Sensul sistemului fantastic de relaţii este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau coerenţei persistente, răsturnarea subită a unor situaţii constante, stabile".[10] O altă remarcă interesantă referitoare la clasificarea temelor fantastice, constă în precizarea faptului că o temă fantastică se încadrează într-o categorie din cele patru privind abaterea de la realitate, raţiune, temporalitate.

În aceeaşi perioadă, apare şi lucrarea lui Pavel Dan în care autorul se ocupă de gândirea şi conceptul literaturii fantastice. Autor consideră că izvoarele fantasticului sunt neliniştile şi temerile fiinţei umane. Creaţiile mileniilor trecute, deşi abundă în elementele miraculoase, nu toate aparţin fantasticului. Ocupându-se de „frontierele literaturii fantastice" cercetătorul face referire la anumite domenii limitrofe precum „fabulosul feeric, miraculosul mitico - magic si superstiţios, ocultismul iniţiatic, literatura S.F., proza poetică şi alegorică, proza vizionară, literatura de aventuri şi proza de analiză." [11]

Păşind în al optulea deceniu, reţin câteva contribuţii privind unele clarificări din domeniul teoriei fantasticului. Alexandru George, în prefaţa antologiei prozei fantastice „Masca", remarcă o anume indiferenţă a teoriei şi criticii literare din perioada interbelică faţă de prozele autohtone care marchează existenţa „prozei fantastice ca *gen* autohton" [12]

Nicolae Manolescu teoretizează conceptul de fantastic în cartea „Arca lui Noe" volumul III. Autorul relevă efectul confruntării dintre real şi nereal, constând în „tensiune şi perplexitate". Despre incompatibilitatea speciilor feericului şi fantasticului preciza: "Speciile feericului se grupează la polul atenuării; speciile fantasticului la acela al agravării" .[13]

Examinarea consideraţiilor făcute de critic referitoare la categoria fantasticului se finalizează prin următoarea aserţiune: "Ceea ce ieri era simţit ca fantastic, azi e simţit ca fabulos sau straniu. E ca şi cum teritoriul fantasticului, ros necontenit la margini de apele miraculosului sau ale feericului, se reface necontenit în altă parte. Această schimbare reflectă probabil ezitarea structurală a închipuirii umane între nevoia de mister şi nevoia de explicaţie: fantasticul nu este altceva decât armistiţiul fragil între forţele imaginaţiei şi forţele logicii, pe care atât declararea războiului, cât şi încheierea păcii l-ar periclita."[14]

Închei prin punctarea efectului estetic al inserării elementelor fantastice în textul unui roman modern.

Cartea „Între pământ şi cer" ,semnată de Jón Kalman Stefánsson, deşi nu are o contribuţie teoretică, directă, în domeniul *fantasticului* apreciez că, prin inserarea unor elemente din domeniul acestui gen, determină să rezoneze orice cititor sensibil, indiferent de naţionalitate, sex, teritoriu, tocmai prin modalitatea originală, inedită, incitantă în care este scrisă.

Care să fie cauza? Măiestria cu care se împleteşte, pe fondul unui mit verosimil, diversitatea de tehnici narative de certă modernitate din care nu lipseşte şi picătura de *fantastic*. Efectul fericit al fluxului conştiinţei, împletirea lirismului din poezie cu secvenţele dure, vocile interioare ale unor personaje secundare (voci care se izbesc), au ca rezultat implicarea lectorului, provocându-l.

Complexitatea problematicii abordate în romanul amintit (diversitatea tematicii: viaţa, moartea, iubirea, durerea, pierderea, tristeţea, deznădejdea, marea, timpul) nu-mi permite decât să iau în discuţie doar câteva aspecte ale unor teme grave, tratate într-un mod inedit de J. K. Stefánsson.

Încheiere

O meditaţie pătrunzătoare prin adevărul conţinut, având ca temă trecerea implacabilă a timpului, provoacă emoţii şi frământări cititorului. Finalul deschis al scriiturii încărcat de suspans, melancolie şi interogaţii determină lectorul să mediteze asupra semnificaţiei vieţii şi morţii. Arta

[10]Adrian Marino, *Fantasticul*, în Dicţionar de idei literare, volumul I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973
[11] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, colecţia "Momente şi Sinteze", 1975
[12]*Masca,Proza fantastică românească*, prefaţă şi antologie de Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
[13] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p.48
[14]Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p.52

narativă apropie şi implică cititorul, ajungând să-l fascineze prin împletirea reflexivului cu liricul şi cu meditaţia filozofică. Lui Jón Kalman Stefánsson îi este străin stilul savant, nu emite definiţii, ci constată şi îşi exprimă cu dezinvoltură amărăciunea (existentă şi în interiorul nostru) derivată din marile enigme ale vieţii.

BIBLIOGRAPHY

1. Richard Mathews ,*Fantasy.The Liberation of Imagination*,London, Routeledge, 2002;
2. René de Solier, *Arta şi imaginarul*, traducere de Marina şi Leonid Dimov, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p.35;
3. Roger Caillois, *De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică*, studiu introductiv la Antologia nuvelei fantastice, Editura Univers, Bucureşti ,1970, p.14 ;
4. Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971;
5. Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p.51;
6. Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971;
7. Adrian Marino, *Fantasticul*, în Dictionar de idei literare, volumul I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973;
8. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, colecţia Momente şi Sinteze, 1975 ;
9. *Masca. Proza fantastică românească*, prefaţa şi antologie de Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1982;
10. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p.48;
11. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p.52;
12. Jón Kalman Stefánsson,*Între pământ şi cer,* Editura Polirom, Iaşi, 2014.

VOICULESCU'S RELIGIOUS VISION IN HIS STORIES

Iuliana Voroneanu (Păunescu)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:Vasile Voiculescu illustrates the religious vision in some stories, too, using two narrative variants: the one representing a fantasy and inventive painting suite, and one based on concentrated action, culminating in an unexpected and shocking ending. Initially, the facts that are approaching banality are gradually turning into events that favor the re-destination of heroes, taking place in a natural / social environment that seems blocked over time. Reporting of heroes to existence is done according to their own laws, materialized in a folkloric religion strongly marked by pagan, archaic elements. The inclination towards the tellurium and elementary, to the religious feelings transposed into symbols and allegories. The tumultuousness of life pulsates into the surrounding vegetation, the soul becomes the space of trouble. The woman and, implicitly, love is more defined as sin, destroying curse of destiny.

Keywords: religion, vision, telluium, feelings, soul

Referindu-se la Vasile Voiculescu, în culegerea de eseuri *Din spumele mării*, Bartolomeu Anania este de părere că „Expresia cea mai înaltă şi mai pură a credinţei şi a sentimentului religios din întreaga literatură română se află în opera marelui poet Vasile Voiculescu."[1]

Într-adevăr, lirica lui Voiculescu din perioada interbelică se distinge prin puternice accente religioase, generate de convingerea că există Dumnezeu, înscriindu-se în curentul tradiționalismului interbelic, care se va transforma în poezia gândiristă. Temele religioase preferate sunt Naşterea, venirea Magilor, moartea Mântuitorului. În volumul *Poeme cu îngeri* există numeroase prezențe angelice, universul poetic fiind cuprins de această hierofanie.

În proza scurtă, Vasile Voiculescu abordează mituri autohtone ale creştinismului primitiv, încadrându-se în creştinismul cosmic. *Povestirile* se remarcă prin forţa de evocare şi de reinterpretare a eroilor şi miturilor din Vechiul Testament în formula parabolei sau a construcţiei alegorice. În 1932, prozatorul întocmise sumarul unei culegeri tematice, intitulat *Toiagul amintirilor*, rămasă multă vreme în manuscris. Povestirile biblice permit să se întrevadă un prozator temerar şi inventiv, atribuind interpretari filosofice moderne semnificaţiilor simbolice din texte consacrate.

Inițial, întâmplările care se apropie de banalitate, se convertesc treptat în evenimente care favorizează re-destinarea eroilor, desfăşurându-se într-un cadru natural /mediu social care pare blocat în timp. Raportarea eroilor la existență se face după legi proprii, concretizate într-o religie folclorică puternic marcată de elemente păgâne, arhaice. Înclinația spre teluric şi elementar, spre sentimentul religios, este transpusă în simboluri şi alegorii. Tumultul vieții pulsează în vegetația din jur, sufletul devine spațiul frământărilor. Femeia şi implicit, iubirea se definesc, la început, drept icoană, imagine ideală, sentiment pur, dar treptat se transformă în ispită, păcat, blestem distrugător de destine.

La fel ca în mitologia populară românească, ortodoxismul voiculescian preia acele elemente, mituri, credinţe şi simboluri recurente în istoria diferitelor religii, din cele mai îndepărtate timpri, adaptate ulterior de creştinism: timpul mitic, arborele considerat ″axis mundi″ şi simbol al reînnoirii, apele şi simbolismul acvatic, spaţiul sacru, cultele fertilităţii, sacrificiile omeneşti, rituri şi simboluri cereşti, visul profetic, simboluri ale ascensiunii, îngerii, precum şi existenţa echivalenţei profet-mag-solomonar. Voiculescu ilustrează aceste aspecte utilizând două variante narative: cea reprezentând o suită de tablouri, pline de fantezie şi de ingeniozitate, punând în evidenţă nevrednicia

[1] Bartolomeu Anania, *Din spumele mării*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p. 165

sau chiar vinovăţia spirituală a slujitorilor lui Dumnezeu(*Chef la mînăstire, Ispitele părintelui Evtichie, Behaviorism*), şi cea bazată pe acţiunea concentrată, culminând cu un final neaşteptat şi şocant (Viscolul, Iubire magică, Lostriţa).

O parte din *Povestirile* voiculesciene se inspiră în mod direct din Biblie, reflectând viziunea creştină asupra lumii, după cum recomandase redactorul şi teoreticianul *Gândirii*, Dumitru Stăniloae relaţia direct om-divinitate, coborârea către fiinţa umană, manifestarea naturii divine a lui Dumnezeu. Această serie de povestiri sunt apropiate ca substanţă şi viziune de dogma ortodoxă, nefiind lipsite de originalitate, fiecare având o amprentă personală a scriitorului. Deşi sunt mai puţin cunoscute, opere precum *Bunavestire, Demoniacul din Gadara, Copacul lui Iuda* sau *Adevărul* rămân creaţii de referinţă pentru orientarea ortodoxistă a scriitorului.

În povestirea *Lostriţa* se regăsesc mitul totemic, apa ca element primordial al vieţii şi motivul femeii-peşte, fiind asociate botezului şi potopului din *Vechiul Testament*, ca modalităţi de purificare şi regenerare a umanităţii. Imaginea femeii-peşte s-a împletit perfect cu mitul autohton al ştimei apei, divinitatea primitivă.

Drumul eroului din *Lostriţa* la vrăjitor semnifică călătoria iniţiatică a acestuia, în încercarea de a călca pe urmele solomonarului. Aliman nu deţine însă puterea maestrului său, neavând suficientă cunoaştere. Conform mitologiei populare, solomonarul poate aduce ploile sau seceta, are control asupra intemperiilor, a monştrilor din adâncuri. Acest şaman autohton care cunoaşte în mod nemijlocit universul sacru este, după cum remarca Mircea Eliade, un mistic[2].

Întâlnim, atât în Vechiul, cât şi în Noul Testament imaginea pescarului drept mesager şi căutător al divinităţii. Sunt cunoscute atât mitul proorocului Iona, fiu de pescar, devenit mai târziu purtătorul de cuvânt al zeităţii supreme, cât şi îndemnul adresat de către Mântuitor apostolilor Săi, pescari, de a-L urma pentru a deveni „pescari de oameni”.

Dispariţia lui Aliman în adâncurile apelor corespunde viziunii creştine care vizează episodul coborârii în infern, un infern al apelor, haosul primordial, nediferenţiat, unde legea şi ordinea divină lipsesc. În mentalitatea populară, „ jos” se situează Iadul, şi „sus”, se află Raiul, unde se află Dumnezeu şi îngerii.

În acelaşi timp, sfârşitul lui Aliman îşi găseşte originea în credinţa păgână, conform căreia moartea reprezintă trecerea omului la un alt mod de existenţă, spirituală, prin contopirea cu natura. Moartea eroului în mijlocul apei, elementul primordial preexistent creaţiei,este, astfel, o întoarcere la origini.

Miturile şi simbolurile creştine au semnificaţii care le continua pe cele păgâne. Apa reprezintă originea creaţiei, simbol al vieţii în *Vechiul Testament* şi simbol al Duhului în *Noul Testament*, element al purificării prin botez şi este ambivalentă, generatoare de viaţă şi distrugătoare. Mitul biblic al potopului purificator se reia prin revărsările periodice ale apelor, de aici existenţă ciclică a colectivităţii arhaice înfăţişată de Vasile Voiculescu.

Povestirile *Lacul rău* şi *Pescarul Amin* se înscriu în acelaşi univers acvatic, îmbinând mitul totemic, ştima apelor şi motivul pescarului înghiţit de ape.

Povestirea *Iubire magică* propune încă de la început intrarea într-un spatiu arhaic, al practicilor magice pe care unii intelectuali le ignoră. Prin susţinerea unor poziţii opuse faţă de magie, se evidenţiază ″convertirea″ eroului reticent, nevoit să experimenteze efectele practicilor magice. Aspiraţia poetului, este, ca prin Margareta, să ajungă la Eva, deci la arhetipul feminin, de unde ideea pe care o transmite opera, că magia şi creaţia sunt două ritualuri ale descoperirii sacrului, aici sub forma erosului.

În *Copacul lui Iuda* Voiculescu reinterpretează episodul biblic al căinţei şi morţii apostolului trădător, evocând momentul în care Iisus a fost arestat şi adus în faţa Sinedriului. Scriitorul plasează în centrul naraţiunii motivul universal al arborelui cosmic, simbol al ascensiunii, verticalităţii, al caracterului ciclic al evoluţiei, morţii şi regenerării. Semnificaţia arborelui este subliniată de secvenţa în care Iuda se închină în faţa copacilor, ceea ce reprezintă o recunoaşere a caracterului sacru al acestora. Tradiţia creştină a preluat imaginea Arborelui Vieţii printr-o analogie între Pomul

[2] Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006

Vieţii din *Facerea* din *Vechiul Testament*, liturghia şi teologia creştină asimilând acest simbol universal şi arhaic crucii făcute din lemnul arborelui binelui şi răului. Cedrul lui Iuda face trimitere la simbolistica dualului, Arborele-Cruce din Noul Testament, care îşi desparte primele două ramuri în forma unei furci. Cedrul sacru simbolizează perenitatea, incoruptibilitatea, măreţia şi nobleţea şi a fost preluat de imagistica creştină, care îl înfăţişează uneori pe Hristos în trunchiul unui asemenea copac, ceea ce reprezintă o epifanie vegetală[3].

Ca urmare a căderii adamice, povestirea *Viscolul* începe cu un episod analog căderii adamice în ordine simbolică, regresivă, deoarece colectivitatea umană pierde bunăvoinţa divină. În „noaptea"conştiinţei, în locul Paradisului terestru, oamenii sunt nevoiţi să supravieţuiască unor condiţii nefiresc de aspre.

Bunavestire reia episodul biblic al *Noului Testament* şi îi conferă o dimensiune ce include aspecte ale unui creştinism primordial. Apariţia arhanghelului Gabriel corespunde cu revărsarea luminii solare. Îngerul îi aduce Fecioarei Maria vestea minunată şi îi dăruieşte o floare de lotus, semn al nuntirii cereşti, al evoluţiei spirituale din întunericul materiei către lumina divină. Din momentul acceptării Sfântului Duh, Fecioara Maria îşi atribuie originea dumnezeiască, contribuie la înlăturarea păcatului primordial şi capătă darurile spirituale ale unei Eve cosmice.

În povestirea *Ultimul Berevoi*, eroul este un vrăjitor, un solomonar, al cărui neam se trage din urs, animal totem specific religiei tracilor, în perioada secolelor 6-4 î. Ch., care îl reprezintă pe Zamolxe. Naraţiunea debutează cu descrierea unui început al ciclului existenţial, caracterizat de schimbarea bruscă, dar şi sporirea ignoranţei oamenilor. Acest fapt este simbolizat prin dispariţia vânătorilor, şi prin înmulţirea „bestiilor", metaforă a instinctelor umane care se manifestă nestingherit. Lipsită de putere şi voinţă, fiinţa umană cere ajutor unui şaman autohton, încredinţând acestuia misiunea de salvare a colectivităţii umane, prin întoarcerea spre credinţa ancestrală, magică. Prin asumarea tuturor păcatelor lumii, berevoiul devine Mântuitor al comunităţii. Sacrificiul lui este echivalentul răstignirii, ca act suprem al iubirii divine, iar figura lui reuneşte puterile arhetipale latente cu esenţa învăţăturii creştine asupra mântuirii tuturor prin jertfa celui ales, forţa şi curajul jertfei, vor activa forţele binelui.

Viziunea religioasă a Povestirilor voiculesciene este expresia instinctivă a spiritualităţii poporului român, care intuieşte că dogma religioasă este incompletă fără magie, acceptată drept cale a cunoaşterii, şi fără mistică, respectiv, calea iubirii.

BIBLIOGRAPHY

Anania, Valeriu, *Poezia religioasă română modernă, Mari poeţi de inspiraţie creştină, Vasile Voiculescu* în *Din spumele mării*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995

Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993

Drăghicescu, Dumitru, *Din psihologia poporului român*, Editura Albatros, Bucuresti, 1995

Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006

Popescu, Florentin, *Viaţa lui Vasile Voiculescu*,Bucureşti, Editura Vestala, 2008

Sorescu, Roxana, *Ultimul mag –primul creştin. Câteva teze preliminare pentru interpretarea prozei lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la V. Voiculescu, *Opera literară. Proza*, Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2003

Zaharia – Filipaş, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.

[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p. 297

AN ANALYTICAL APPROACH OF MARTA PETREU'S DEBUT VOLUME

Laura Petrea
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract:Marta Petreu is a teacher, poet, writer and editor. Her real name is Rodica Marta Petreu and after marriage her last name became Vartic. She is formed in the ambiance of „Echinox" and she belongs to 80s. Her first volume is called „Bring the verbs" and it is published in 1981. The major theme of this volume is the loneliness, melancholy, fear and language. Its pure and rough realism doesn't have figures of speech. From the beginning of the volume we can notice the fact that the poetry is an autobiographical type.

Keywords:Petreu, 1981, echinoxism, autobiographical, poetry

Marta Petreu este pseudonimul literar al Rodicăi Marta Crişan, căsătorită cu numele de Vartic. S-a născut în 14 martie 1955 în judeţul Cluj şi este profesoară, poetă, scriitoare, eseistă şi editoare. S-a format în ambianţa „Echinoxului" şi aparţine generaţiei '80 după cum afirmă Eugen Simion „O poetă notabilă, pe nedrept ignorată de criticii generaţiei '80, este Marta Petreu, profesoară de ştiinţe sociale la un liceu din Cluj."[1] Opera sa poetică este vastă, publicând opt volume de poezie de-al lungul anilor: „Aduceţi verbele" (1981), „Dimineaţa tinerelor doamne" (1983), „Loc psihic" (1991), „Poeme neruşinate" (1993), „Cartea mâniei" (1997), „Apocalipsa după Marta" (1999), „Falanga" (2001), „Scara lui Iacob" (2006). În anul 2011 Editura Polirom publică un volum care conţine toate aceste volume ale Martei Petreu, cu titlul „Apocalipsa după Marta". Datorită stilului unic de a scrie, lipsit de feminism şi realist, este o poetă care merită o analiză amănunţită.

Volumul de debut este intitulat „Aduceţi verbele" şi apare în 1981. Din punct de vedere structural, este alcătuit din două secvenţe – prima este intitulată „Verbele", iar cea de-a doua este intitulată „Sentimentele". Ceea ce putem observa la prima vedere este faptul că poeziile incluse în acest volum au versuri inegale, strofe inegale, tehnica ingambamentului este prezentă în fiecare poezie şi nu în ultimul rând, semnele de punctuaţie lipsesc. Aceste caracteristici dau poemelor un caracter melancolic, haotic şi schizofrenic. Bineînţeles că aceste detalii nu se pot remarca doar din aspectul vizual, ci şi din conţinut. Am putea spune că tema acestui volum de poezii este legată de singurătate, melancolie, frică şi limbaj – care poate fi remarcat încă din titlul primei secvenţe a volumului. Verbul este cel care exprimă acţiunea sau starea unui obiect şi este un mijloc de exprimare.

Titlul volumului „Aduceţi verbele" exprimă un realism pur şi dur, lipsit de figuri de stil, iar poeta „notează mai mult gândurile şi senzaţiile şi aproape deloc visele ei..."[2] Astfel, această lirică feminină plină de luciditate demonstrează faptul că autoarea ei este într-o „supraveghere a fiziologiei sentimentului, demontarea mecanismelor gingaşe, exultanţa ca nimic nu se petrece în afara propriei cenzuri ce refrigerează instinctul"[3].

Încă din prima poezie a primei secvenţe intitulată „Prefaţă" putem remarca faptul că poezia Martei Petreu este una de tip autobiografic „O nouă poveste n-am să vă spun: / fiecare întâmplare a lumii s-a întâmplat"[4] şi îndeamnă cititorii să se apropie pentru a afla jocul cu verbele şi lecţia de istorie a faimei sale „Apropiati-vă: / sub această tunsoare nefeminină / stă Numele – duios

[1]Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.569.
[2]Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.569.
[3] Mircea, Zaciu, *departe aproape*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2012, p.66.
[4]Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.9.

anacronism al poemului / Aici se află jocul cu verbele / şi lecţia de istorie / a faimei mele”[5]. „Numele” este scris cu iniţială deoarece în următoarele poeme putem remarcafaptul că Marta, autoarea, este de fapt un personaj în opera lirică, un personaj abstract. De asemenea, apar alte personaje precum „tu” şi „Maestrul de Vînătoare”. Eugen Simion afirmă faptul că există „personaje-simboluri care se repetă şi în cel de-al doilea volum: *Maestrul de Vînătoare,* un neidentificabil, abstract *tu* şi un personaj fictiv *(Marta)* care dă mai multe versiuni despre sine şi elaborează, cum am spus, mai multe *teze* despre singurătate, frică, melancolie, creier, verb (limbaj), bărbaţi, conjugalitate...”[6]

Putem remarca o altă poezie reprezentativă, aflată printre primele poezii şi este intitulată „Coerenţa istoriei”. Bineînţeles că istoria este o teză importantă a poetei şi vorbeşte despre ea ca fiind un element important în viaţa poeţilor. Astfel, prin „cuvânt” se înfiinţează cartea, iar aceasta este o dovadă a scurgerii timpului şi apariţiei istoriei. Astfel, eul liric afirmă faptul că singurătatea este cea care se întrupează în melancolie şi acest lucru determină scrisul „Prin aceste semne ia întrupare melancolia / Şi scriem: / cartea este coerenţa istoriei şi de aceea / scriem scriem scriem”[7]. Prin repetarea verbului „a scrie”, la persoana I, plural, fără a avea niciun semn de puncuaţie, se creează o atmosferă continuă de a scrie, ca şi cum scrisul este calea de supravieţuire prin singurătate, iar prin acest mod pare să rămână o istorie scrisă a cuiva, care este oprit din a interacţiona cu lumea inconjurătoare, dar are acest atu, de a avea cuvântul la îndemână şi a-l putea folosi. Fiarelor şi morţilor le este oprit acest fapt, după cum putem observa în primul vers al poeziei „Fiarelor oprit le este cuvântul – morţilor: oprit / Iar nu singurătăţii”[8]. Prin acest mod de comunicare si eliberare a gândurilor care frământă conştiinţa, poeta încearcă o terapie.

„A verba”, un verb creat de către autoarea acestor poeme, are un înţeles particularizat şi foarte bine exemplificat în poemul „Verba”. La prima citire a poemului putem afirma faptul că a verba se referă la a comunica, dar odată cu aprofundarea, putem spune că sensul său este de a crea într-un mod inedit ceva nou, este „primul teasc pentru tipărit sentimente”[9]. Odată cu „verbarea” se creează o „multiplicată fotografie a singurătăţii”[10], un remediu de alungare a amneziei deoarece odată intrat în această lume a cuvintelor, scribii vor vorbi despre poet deoarece ei acest lucru îl văd precum un lucru nou, interesant,magic şi numai bun să fie scris despre el – „magic os” – şi prin acest mod lumea va avea contact direct cu opera şi autorul ei. Bineînţeles că acest os reprezintă pentru început conceperea artei poetice odată cu prezenta inspiraţie – „verbarea”, iar acesta va putea fi „îmbracat” cu diverse vocale şi consoane, care devin silabe şi cuvinte – numite de către eul liric într-un singur cuvânt: piele.

Verbele sunt cele care compun esenţa poemelor, după cum putem observa în poeziile anterioare, deci ele exprimă acţiunea, elementul de bază şi fără ele nu ar exista mişcarea şi miezul acţiunii. „Verbul nu mai caută, aici, spectacolul limbajului, iar sentimentele trec, în drum spre poem, prin ţinutul unei lucidităţi neîngăduitoare. Poezia este o vivisecţie, nu o contemplaţie. Ce impresionează, la lectură, este fuga de artificiile poeziei. Adică un alt mod (remarcabil) de a scrie o poezie existenţială sub supravegherea unei minţi conştiente de limitele ei.”[11] Pentru a ajunge la o comunicare eficientă sau glorie (după cum o numeşte Marta Petreu), o putem regăsi în acest volum în poeme precum „Gloria” sau „După-amiază de iarnă”, este necesară şi utilizarea vocalelor şi consoanelor, „şi adună silabele”[12], care bineînţeles că devin cuvinte „Aud cuvintele sărind din dicţionare / în cerul gurii”[13] . În aceste două versuri este reprezentată inspiraţia care este pe punctul de a refula, deoarece relaţiile dintre conştient şi inconştient sunt foarte dinamice. Această terapie a Martei Petreu seamănă cu metoda terapeutică a lui Sigmund Freud, aceea care are ca nucleu relaţiile

[5]*Ibidem.*
[6]Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.571.
[7]Marta, Petreu, *op. cit.*, p.12.
[8]Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.12.
[9]*Ibidem*, p.13.
[10]*Ibidem.*
[11]Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.574.
[12] Marta, Petreu, *op. cit.,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.16.
[13]*Ibidem*, p.18.

dinamice dintre conştient,inconştient sau individ şi societatea. Metoda terapeutica a lui Freud este bazată pe asocieri de cuvinte, relatări de vise şi interpretări de figuri confuze, pe când cea a Martei Petreu este o terapie prin cuvinte, exprimarea tezelor despre singurătate, frică, melancolie, verb etc. într-un mod direct, lucid, chiar dur în anumite situaţii, după cum afirmă Eugen Simion „stil lipsit de orice solemnitate, un stil aspru, direct, <<nepoetic>>, cu o figuraţie minimă”[14].

În viziunea Martei Petreu, poemul are o definiţie originală pe care o regăsim în „Vorbe Mari”: „Cârje roase ale imaginaţiei / Tocite. Mirositoare oase moi ale poemului”[15]. Aceste trei versuri sau mai bine spus această definiţie reprezintă un adevărat poem. Dacă mai devreme scribii văd în poem un „os magic”, aici încă nu este magic – este doar un os moale care urmează să prindă o formă odată cu munca şi imaginaţia celui care îl înfiinţează. În „Aduceţi verbele” pătrundem în lumea poemelor („Noi intrăm în carte cu trufie / şi spunem:”[16]) şi observăm faptul că „Un poem de dragoste / e mai adevărat / decât o noapte de dragoste // Un poem al spaimei e mai cumplit decât spaima // Un poem despre moarte / e mai real decât moartea/ [17]. Comparat cu realitatea, poemul este mult mai profund, exprimă sentimente, trăiri şi senzaţii care trăite în carne şi oase nu sunt atât de complexe. De aceea avem nevoie de pătrunderea în lumea poeziei - „Noi intrăm în carte / şi spunem: / verbele / aduceţi verbele / pentru Cina cea de Taină” – pentru a trăi acel efect cathartic. Odată intraţi în lumea cărţii, a acţiunii, care este de fapt una inspirată din realitatea pură şi crudă, ne alimentăm în secret. Această asociere de cuvinte „Cina cea de Taină” este un tablou biblic în care apostolii sunt alimentaţi nu doar fizic, ci şi psihic cu învăţături. La fel este şi în acest caz – noi, cititorii intraţi în această lume trăim o terapie prin poezie, adică ne alimentăm în taină cu învăţături pe care alţii le-au trăit deja.

Din punct de vedere al poetului, „Această lume-i prea verde şi prea înaltă”[18] şi în interiorul ei poemul este ceva nesemnificativ, deoarece „de ramura unui cuvânt roşu / atârnă carnea poemului”[19]. Apare personajul-simbol „tu” care se adresează direct iubitei, „Iubito – mi-ai spus - / scribul îşi devoră prietenul / şi adună silabele / la marginea raiului / Acolo răsar fragii”[20]. De aici reiese faptul că scribii adună informaţii de peste tot, părând binevoitori pentru faima celor în cauză, dar de fapt adună informaţiile şi le depozitează pentru a-şi crea propria lor faimă. Adunarea silabelor reprezintă furtul informaţiilor şi fragii sunt rezultatul, faima, produsul, fructul muncii poetului care îl adună o persoană care nu merită.

Un alt personaj-simbol, Marta, apare pentru prima dată în poezia „Cosmetică” şi pare un personaj verosimil datorită descrierii: „Adevăruri care nu se cer inventate: / data naşterii dioptriile înălţimea / umbra tunsorii pe acelaşi perete/ cuviincioasele aduceri aminte // Nimic despre Amor primăvară / despre verosimilul fricii”[21]. Acest personaj este de fapt exteriorul poetei, trupul şi aspectul fizic. Ea creează acest personaj cu o adevărată strategie, fapt care o ajută să vorbească foarte mult şi despre partea fizică şi simplistă a sa, care este lipsită de frici, parte care „învaţă conceptul de înger”[22]. „Şi în carte – mamă a timpului -”[23] acest vers schimbă totul, se pare că în lumea scrisului, am putea spune că este precum o un demiurg, un creator al operei şi în acelaşi timp este omniscient şi implicat în toate evenimentele. „Asta în planul de suprafaţă, în interior poemul este mai complex şi disponibilitatea poetei mai mare. Personajul ei (Marta) învaţă conceptul de înger şi scrie un tratat despre Mizeria Filosofiei, nu are îngăduinţă pentru mister şi aleargă, lucidă, în calea spaimei...”[24] Dar putem observa că aceste două personaje sunt separate: eul liric este reprezentat de un interior profund, fără a avea un nume, iar celalalt personaj simplist este Marta, o

[14] Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.571.
[15]Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.17.
[16]*Ibidem*, p.15.
[17]*Ibidem.*
[18]*Ibidem*, p.16.
[19]*Ibidem.*
[20]Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.16.
[21]*Ibidem*, p.21.
[22]*Ibidem.*
[23]*Ibidem.*
[24] Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.571.

simplă femeie care „în oglindă Marta pune imaginea sa despre sine”[25]. Oglinda este o reflecţie a realităţii şi simbolizează portretizarea unei fiinţe şi în acelaşi timp şi autocunoaşterea. Privind din exterior, Marta este doar o femeie simplă. Datorită aceastei separări a trupului de spirit, putem identifica o poetică a refuzului „Refuzul începe cu tandreţea, atributul clasic al feminităţii şi se încheie cu respingerea temelor specific feminine în poezie şi a limbajului învăluitor, elegiac, considerat, iarăşi, propriu sensibilităţii feminine”[26].

„Teze despre zilele faste” începe cu un vers separat de restul text poetic „În vecinătatea durerii teroarea are bot de lapte” care este reprezentativ pentru tema de bază a acestui volum de poezie, mai exact durerea cauzată de singurătate. Se pare că pentru eul liric teroarea are „bot de lapte”, adică este veşnică pe lângă durere, laptele fiind un simbol al nemuririi conform unei legende legate de creştinism. Afirmă faptul că locuieşte în trupul său cu indiferenţă „Da / stau în mine mă locuiesc cu oarecare indiferenţă[27]” ca şi cum acest trup care îi este străin, nu este identitatea sa şi nu se regăseşte acolo.

În ultimele două poeme ale acestei prime secvenţe „Fideli gloriei” şi „Iată gloria” nu mai este vorba de singurătate, schizofrenie, frică, melancolie ci de glorie. Dacă mai devreme gloria era pe punctul de a refula, de a se exterioriza, acum vorbim despre gloria pe care toţi dorim să o obţinem, iar când este vorba de a o obţine „Nimic nu e prea mult / când pregătim gloria”[28]. Acest prim vers devine un motiv laic deoarece este repetat pentru a arăta fidelitatea noastră şi motivaţia pentru a ajunge la glorie. Apare din nou oglinda „imperială haină - oglinda”[29] precum o haină, care în momentul în care o priveşti o vezi doar pe ea, nu vezi omul cum este el în interior. La sfârşitul ultimului poem numeşte gloria „Iata gloria: o piele bine întinsă”[30]. Putem afirma faptul că mai devreme era vorba de un os moale, care bineînţeles că nu permitea îmbrăcarea lui într-o haină atât de bine întinsă, aceasta fiind de fapt pielea. Acum gloria este bine definită, cu un os puternic, care permite îmbrăcarea sa cu o piele foarte fermă şi bine întinsă.

În această primă secvenţă apare şi cel de-al treilea personaj-simbol care este martor în ceea ce se întâmplă sau chiar ia parte la acţiune „Fericiţi cei uitaţi – râde Maestrul de Vânătoare”[31], „Ora de melancolii: Maestrul de Vânătoare / pregăteşte sinteza”[32] , dar despre el nu se vorbeşte, el doar ia parte la acţiune, este martor deseori şi atât.

Cea de-a doua secvenţă, intitulată „Sentimentele”, este exemplificată într-un mod diferit – primul poem este „Începutul serbării” şi ultimul „Sfârşitul serbării”. Bineînţeles că ne punem întrebarea la ce se referă această serbare, care este conţinutul său deoarece primele poezii par să aibă teme biblice „Binecuvântată este candoarea”, „Cântec”, „Săptămâna patimilor” sau „Ziua a şasea”.

Prima poezie din cea de-a doua secvenţă „Începutul serbării” este o adresare directă către persoana a doua singular „Nu mă închide în faptă / nu mă închide”[33] şi reprezintă un monolog adresat cuiva care nu dă niciun semn cum că ar fi auzit. Eul liric pare înspăimântat să stea „cu moartea-n faţă”[34] fără să comunice. În următorul discurs liric din nou se adresează „În noaptea asta îţi voi vorbi desore mine / În noaptea asta trupul meu e trist”[35] dorind să împărtăşească trăirile şi tristeţea pe care o simte, dar se pare că acel „prinţ” care ar fi trebuit să-i asculte cuvintele „moare în fiecare pagină” „şi tot moare”[36] lăsând tăcere şi întuneric. În „Ziua a şasea” din nou tăcerea este o temă de bază, care s-a instaurat între eul liric şi acel „tu” „şi nu răspund azi / când mă chemi / cu

[25]Marta, Petreu, *op.cit.*, p.27.
[26]Eugen, Simion, *op. cit.* , p.570.
[27]Marta, Petreu *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.27.
[28]*Ibidem,* p.32.
[29]*Ibidem.*
[30]*Ibidem,* p.33.
[31]*Ibidem,* p.21.
[32]*Ibidem,*p.11.
[33]*Ibidem,* p.37.
[34]Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.37.
[35]*Ibidem.*
[36]*Ibidem.*

glasul cel de toate zilele"[37]. Această tristeţe pare să nu se mai termine „E vineri: materia curge în rotative"[38] şi să nu se atenueze. Chiar şi trupul începe să fie afectat „Îmbrăcată-n jeans Marta contemplă - / tot mai palidă tot mai dreaptă"[39] de durerea pe care o simte sufletul, adică eul liric „Din câte litere se compune o disperare / domnul meu / din câte litere o tandreţe?"[40]

„Argila asta brutală" este o poezie în care poeta dezvăluie ceea ce o face să sufere, mai exact liniştea care s-a lăsat „Între noi s-a-ntărit un spaţiu de ură / (...) / Tineri am fost / şi-am pierdut puterea verbelor"[41]. Odată cu lipsa de comunicare s-a instaurat între cei doi acel spaţiu de ură, care provoacă o agonie înceată şi care a creat o adevărată elegie „Amândoi suntem popas / între uşi / deschizându-se închizându-se"[42]. Uşile pot reprezenta oportunităţile pe care viaţa le oferă celor doi, iar cu cât se deschid mai multe oportunităţi, cu atât căile de comunicare a celor doi se închid. Trupul rămâne unica singurătate a poetei, iar în poezia „Dialog", care este din nou o adresare a sa către acea persoană de mai devreme, vorbeşte despre singurătatea trupului său pe care, spune - „n-o împărţim – ca preţul pâinii". Pâinea este reprezentată de hrana spirituală, iar acest aliment atât de uzual şi necesar zi de zi omului nu îl mai împart împreună – deci nu mai trăiesc împreună, nu se mai hrănesc nici fizic şi nici spiritual împreună.

Odată instaurată această barieră între cei doi, autoarea începe să se jusifice de ce nu poate scrie tandru, frumos, iar odată cu lăsarea nopţii amintirea îi bântuie gândurile şi „-i un intrus în propria carne"[43]. Odată cu pierderea puterii verbelor şi instaurarea urii şi a agnoiei s-au instaurat acele vorbe care, am putea spune că respinge bărbatul ca atare „În căderile nopţii vorba mea tencuieşte bărbaţii"[44]. Întrebarea retorică pe care ea o adresează direct persoanei a doua, singular este reluată „Cum să scriu poeme tandre – mă întreb - / cum să scriu? / (...) / Străjuit de ridul memoriei / cum să scriu – mă întreb – cum să scriu?"[45]. Scrisul tandru o frământă din ce în ce mai mult, provocând un fel de agonie am putea spune, din care poetul nu poate să iasă. Un element foarte important pe care îl putem remarca aici este faptul că poeta nu este de gen feminin, Marta nu foloseşte adjectivul „străjuit" la feminin, ci la masculin, deoarece în acest moment al creaţiei trupul său este desprins de partea spirituală.

Bărbatul devine un simbol aflat în poemele Martei Petreu, un simbol care are conotaţii negative. Încă din prima poezie a acestui volum Marta subliniază cu ajutorul ironiei părerea sa despre aceste fiinţe masculine „Pe scaunul măririlor stăpâni sunt azi / prietenii mei Bărbaţii"[46]. Putem observa că substantivul comun bărbaţii este scris cu iniţială, ceea ce arată superioritatea acestora faţă de partea feminină, iar acest lucru o deranjează pe scriitoare, faptul că ei, doar pentru că sunt de sex masculin sunt consideraţi stăpâni. Probabil din această cauză ea se simte inferioară, consideră că poezia este bună doar dacă este scrisă de celalalt sex şi astfel în sinea ei se creează o luptă – luptă între personajul Marta care este femeie şi persoana care scrie,eul creator, poetul. Această revoltă între cele două părţi ale sale provoacă această scriere într-un stil aspru şi direct.

„Dimineaţa" este un îndemn de plecare „Pregăteşte-te de plecare pregăteşte-te"[47]. Acest vers devine refrenul poeziei, fiind repetat de trei ori pe parcursul a două strofe. Lipsa semnelor de punctuaţie este precum o alertă a acestui îndemn de pregătire. Poezia începe şi se termină cu acest îndemn pe care eul liric îl adresează bărbaţilor care odată cu sosirea dimineţii se pregătesc de plecare - „bărbaţii nenumăraţi bărbaţi / îşi potrivesc zâmbetul şi cravata" – lăsând în urma lor „absenţa cuvântului"[48].

---

[37] *Ibidem,* p.41.
[38] *Ibidem,* p.42.
[39] *Ibidem,* p.44.
[40] *Ibidem,* p.46.
[41] *Ibidem,* p.47.
[42] *Ibidem,* p.48.
[43] *Ibidem,* p.51.
[44] Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.51.
[45] *Ibidem.*
[46] *Ibidem,* p.9.
[47] *Ibidem,* p.53.
[48] *Ibidem.*

Poezia care încheie acest volum este intutlată, după cum spuneam şi mai devreme, „Sfârşitul serbării" şi este de fapt calea noastră spre „somn". Aici somnul nu se referă la moarte, ci la acea stare de suferinţă şi melancolie în care stăm şi stăm şi stăm fără să mai ieşim. Totul începe cu copilăria – „ne asumăm o copilărie / un aşternut"[49], apoi apar dorinţele noastre care sunt atât de vii, dar în acelaşi timp atât de fragede precum nişte „animale de muselină"[50] şi sunt atât de uşor de destrămat devenind doar suferinţe pline de durere „Şi nimic asemănător durerii / în aorta ca o mătase coaptă"[51]. Această comparaţie este atât de profundă încât lasă cititorul la o meditaţie profundă, aorta fiind comparată cu o mătase, cu ceva valoros şi fin care se distruge în momentul în care „se coace". Poemul se încheie cu două versuri separate de întregul discurs poetic „Stăm în somn ca-ntr-o tranşee / frica noastră miroase umed a câine"; această tranşee ne permite să ne apărăm de inamici, de permite să supravieţuim, însă frica este cea care nu ne permite să ieşim din acea ambianţă cu un miros greu, umed, care ne sufocă.

În aceste două secvenţe ale primului volum de poezie al Martei Petreu, Ion Pop remarcă „un pigment de orgoliu feminin"[52], probabil datorită acestei separare a eului creator de feminitatea trupească. Acest volum de poezie este lipsit calofilie, figurile de stil sunt foarte puţine, putem remarca doar câteva comparaţii, iar acea alternanţă dintre eul creator care este singur, melancolic şi Marta care face acţiuni tipic omeneşti este inedită.

Putem remarca în aceste două secvenţe o mulţime de animale precum lup, căţea, râmă, cămilă, viermişori, fluture, scarabeu, vite, gândaci, vulpe, cârtiţă, paianjeni, cuc, şarpe, vipere, miel. Toate aceste animale reprezintă o lume a pustiului sau a singurătăţii, de exemplu cămila locuieşte în deşert; viermişorii, scarabeul şi cârtiţa locuiesc sub pământ în întuneric; câinele, vulpea, şarpele şi vipera reprezintă în acest context viclenia şi linguşirea scribilor care doresc acapararea inspiraţiei şi a creaţiei; până şi „fluturele fluturele dumnezeiescul scarabeu"[53] zboară şi pare frumos să obţină ceea ce vrea. Mielul este singurul animal blând căruia nu îi atribuie nicio acţiune din această familie lexicală a temelor volumului său. În poezia „Căderile nopţii" apare acest simbol al blândeţii „Ieri prin gând îmi treceau / miei sălbatici", care este alături de un adjectiv antagonic acestui animal blând şi firav. „Mielul este, totuşi un simbol liniştitor. Marta Petreu nu rămâne la el. Prin gândul ei trec de regulă animale mai sălbatice şi imaginaţia sa poetică nu evită figurile violenţei şi ale exasperării."[54]

Pe lângă mulţimea de animale, există în poeme şi o mulţime de plante pe care putem să le grupăm în două categorii mari: prima categorie este legată de plantele medicinale precum menta, socul, laurul, genţiana, şofranul şi cealaltă categorie este legată de frumuseţe: brânduşele, florile şi lotusul. Probabil toate acestea dau culoare poeziei deoarece sunt singurele elemente frumoase care aparţin acestui volum. Deşi majoritatea imaginilor vizuale sunt vagi, există câteva imagini frumoase, impresionante precum „Plouă: mari brânduşe de vineri"[55], „Fericiţii au memoria întinsă pe foi de lotus"[56] sau „dumbrăvi de soc"[57]. O imagine vizuală dar şi auditivă în acelaşi timp este cea a personajului principal - „Marta rumegă frunze de mentă"[58] – care pare să se învigoreze şi să se pună pe fapte obişnuite precum să se tundă, să viseze, să copieze teze despre măsură.

Când vine vorba de bărbaţi, aceştia sunt pomeniţi de nenumărate ori „prietenii mei bărbaţii"[59], până şi identitatea sinelui o compară cu un „bărbat străin ce-mi doarme în braţe"[60],

[49]*Ibidem,* p.57.
[50] Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.57.
[51]*Ibidem.*
[52]Ion,Pop, *Lecţii de vivisecţie în oglindă,* Revista Vatra, nr. 5, 1999, p.7.
[53]Marta, Petreu, *op. cit.*, p.18.
[54]Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.570.
[55]Marta, Petreu, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011, p.42.
[56]*Ibidem,* p.53.
[57]*Ibidem,* p.43.
[58]*Ibidem.*
[59]*Ibidem,* p.9.
[60]*Ibidem,* p.27.

„bărbaţii mă apără de cărăbuşi ca de aduceri aminte”[61], visul său la povestit „unui bărbat care şi el l-a visat”[62], „vorba mea tencuieşte bărbaţii”[63], „bărbaţii nenumăraţi bărbaţi”[64] sau „bărbat ce contemplă / ploaia de miercuri ca pe o femeie”[65].

Întregul volum de poezie este axat pe crearea de teze, fapt ce reiese chiar şi din titlurile câtorva poezii „Teze despre creier”, „Teze despre singurătate”, „Teze despre zilele faste”, „Teze neterminate despre Marta” şi „Alte teze neterminate despre Marta”. După cum afirmă Eugen Simion, în acelaşi limbaj sunt comunicate şi tezele despre poezie. „Ele exprimă limpede aversiunea faţă superstiţia perfecţiunii şi a frumuseţii: <<să evităm frumoasa ştiinţă a Verbului,>>, <<sunt sătul de poeme definitive>>. Autoarea se ţine de cuvânt: poemele ei nu sunt deloc perfecte, în sensul vechi al poeziei, şi din ştiinţa Verbului nu foloseşte decât posiblitatea de a spune adevărul pe faţă.”[66]

Ca o concluzie a volumului de debut, putem afirma faptul că stilul Martei Petreu este un stil unic de a scrie, un stil aspru şi direct, nu foloseşte figuri de stil, iar forma poeziei sale nu respectă niciun tipar. Singurătatea este cea care predomină această poezie, iar semnele punctuaţie creează un gol mai mare decât cel existent în sinele eului creator. Poeta încearcă o terapie prin artă, creare de teze şi „verbare” pentru a alunga acea stare din care simte că nu mai poate să evadeze.

După volumul de debut „Aduceţi verbele” care apare în 1981, urmează ca după doar doi ani, în 1983 să publice un alt volum numit „Dimineaţa tinerelor doamne”. Marta Petru „scrie o poezie de tip biografic, în stilul unui realism dur, lucid, acela pe care Mircea Cărtărescu în definea în termenii următori într-un articol intitulat *Realismul poeziei tinere* (<<România literară>>, 23 IV 1987) o poezie de *<<înaltă fidelitate faţă de referent, de lumea reală>>*”[67]. După cum afirmă Eugen Simion, aceată poetă încearcă să-şi transforme viaţa sa unică şi individuală în poezie confesând tot ceea ce trăieşte „fiecare ac şi fiecare soare (...) cu fiecare gând şi fiecare senzaţie”[68]. Mircea Zaciu afirmă despre Marta Petreu că „a intrat în literatură într-un anotimp neprielnic: două volume înainte de Decembrie `89: *Aduceţi verbele* (1981) şi *Dimineaţa tinerelor doamne* (1983) o prezentau în prelungirea unei aşa-zise <<lirici feminine>> violente, agresive, torturate de luciditate”[69].

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei:
Petreu, Marta, *Apocalipsa după Marta,* Editura Polirom, Bucureşti, 2011
Bibliografia critică:
Oprea, Nicolae, *Literatura „echinoxului”-partea I-*, Editra Dacia, Cluj-Napoca, 2012
Oprea, Nicolae, *Timpul lecturii. Selecţie de cronicar,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
Perian, Gheorghe, *Prefaţă la: Viorel Mureşan, Sîmbăta lucrurilor,* Editura Limes, Cluj, 2006
Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni. Eseuri,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996
Petreu, Marta, *Biblioteci în aer liber,* Editura Polirom, Iaşi, 2014
Poantă, Petru, *Efectul „Echinox”, sau, Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003
Poenar, Horea, *Dicţionar Echinox A-Z. Perspectivă analitică,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008
Simion, Eugen, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989
Simion, Eugen, *Dicţionarul general al literaturii române,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005

[61] *Ibidem*, p.25.
[62] *Ibidem*, p.29.
[63] *Ibidem*, p.51.
[64] *Ibidem*, p.53.
[65] *Ibidem*, p.55.
[66] Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.571.
[67] Eugen, Simion, *Scritori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p.569.
[68] *Ibidem.*
[69] Mircea, Zaciu, *departe aproape*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2012, p.66.

Ţeposu, G. Radu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediţia a III-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006
Vedinaş, Traian, *Exhinoxismul. Dicţionar sintetic şi antologic,* Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010
Voncu, Răzvan, *Un deceniu de literatură:1998-2008*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2009
Vulturescu, George, *Cronicar pe Frontiera Poesis,* Editura Princeps Edit, Iaşi, 2005
Zaciu, Mircea, *Lecturi şi zile*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975
Zaciu, Mircea, *departe aproape*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2012

EPITHETS IN OPERA LUI MIHAI EMINESCU BY G. CĂLINESCU

Loredana-Georgiana Popescu (Tomescu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract-: The lexis use-d by Călinescu is of interest both lexically and stylistically. The language he uses is vivid, due to the expressiveness of poetic images. In the historical and critical work of G. Călinescu, the diversity of stylistic devices is remarkable. The research is based on the epithets found in Opera lui Mihai Eminescu/ 'The work of Mihai Eminescu' by G. Călinescu, the analysis approaching them from a semantic, structural and morphological point of view.

Keywords: epithet, lexis, expressiveness, stylistic devices, language.

Stilul beletristic este un stil funcţional al limbii, având drept caracteristică fundamentală funcţia poetică a limbajului, expresivitatea.

Limbajul poetic a atras întotdeauna cititorul, atât din punct de vedere lingvistic, semantic cât şi stilistic, deoarece, prin limbajul utilizat, autorul transmite cititorului emoţii, trăiri, gânduri.
Ştefan Munteanu[1] afirmă că „expresivitatea poetică va fi pentru noi nu numai facultatea limbajului de a spori forţa de comunicare a cuvântului, ci însăşi această forţă realizată în actul armonios al potrivirii celor două laturi ale cuvântului, care fac posibilă reprezentarea profundă şi revelatorie a ideii ca imagine, în formele gândite de autor."

Limbajul artistic renunţă la normele lingvistice, valorificând potenţe denotative ale limbii şi transformând cuvinte deja existente în limbă, prin conotaţie. Altfel spus, limbajul artistic este o modalitate de comunicare specifică artei. Folosirea termenilor cu sens figurat creează emoţii, imagini plastice. Transformarea cuvintelor din limbajul comun în limbaj artistic ajută la formarea imaginilor poetice.
Figurile de stil sunt un procedeu stilistic prin care se schimbă sensul propriu al unui cuvânt în sens figurat, îmbogăţind, astfel, sensul cuvintelor, în cadrul unei opere literare.

O figură de stil întâlnită foarte des în operele literare este epitetul. Cuvântul *epitet* provine din fr. *épithèt* şi lat. *epitheton*. Conform DEX[2], epitetul este un „determinant expresiv pus pe lângă un substantiv sau pe lângă un verb pentru a scoate în evidenţă mai nuanţat o trăsătură a obiectului sau a acţiunii şi pentru a da mai multă expresivitate artistică creaţiei respective."

Tudor Vianu[3] defineşte epitetul ca „parte de vorbire sau frază care determină în lucrurile sau acţiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însuşirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul cum le vede sau cum le simte scriitorul şi care au un răsunet în sensibilitatea şi fantezia cititorului." Epitetul trebuie să aducă un plus semantic, să introducă în enunţ o valoare expresivă; în absenţa expresivităţii, nu se vorbeşte de epitet, ci de simplă determinare.

Tipologie

Din punct de vedere morfologic, sunt: epitete adjectivale (cu funcţie de atribut/ nume predicativ): *Noaptea-i dulce-/; primăvară, liniştită, răcoroasă* (Alecsandri); epitete substantivale (cu funcţie de atribut): *val de aur; fir de-argint; lacuri de smarald* (Alecsandri); epitete adverbiale (cu funcţie de complement circumstanţial): *plânge dureros; turbat mă sfâşia* (Heliade); epitete gerunziale (cu funcţie de atribut): *notele murinde; silfe şopotinde* (Eminescu);

După structură: epitete simple: *asprul ger* (Alecsandri), epitete duble: *primăvară, liniştită, răcoroasă* (Alecsandri), epitete triple: *aerul văratic, dulce, moale* (Eminescu). Există şi o a patra

[1]Ştefan Munteanu, 1972, p.120.
[2]DEX, 2012, p.357.
[3] Tudor Vianu, 1968, p.161.

categorie de epitete, epitete pletore care conțin o însiruire de mai mult de trei termeni, dar acestea se folosesc mai rar.

Din punct de vedere estetic, conform DSL[4], există o clasificare mai veche, utilizată parţial de T. Vianu, care cuprinde tipurile clasice de epitete privite din punctul de vedere al funcţiei lor stilistice în text; unele categorii se suprapun: un epitet poate fi, de ex., apreciativ şi ornant sau ornant şi generalizator: epitet apreciativ (cuprinde o judecată de valoare): *floare mândră, răpitoare* (Eminescu); epitet evocativ (asociere în sintagmă'" a unei realităţi fizice cu una morală): *un gând fin şi obscur* (Eminescu); epitet ornant (atribut al stilului „ornatus“, epitet care amplifică sensul determinantului: *adâncă spaimă* (Alexandrescu); epitet generalizator (valabil pentru un număr mare de determinate): *dulce plai; frumosul ideal* (Alecsandri); epitet individualizator sau individual (izolează elementul determinat): *lunecoase sfaturi*; (Eminescu); epitet pleonastic (asociere în sintagmă a două cuvinte aflate la distanţă semantică mică; are, în general, funcţie de superlativ): *ceaţă sură* (Eminescu); epitet impropriu sau imposibil (asociere caracteristică mai ales poeziei modeme, inacceptabilă ca determinare în limbajul curent) *iarba cerului albastră* (Arghezi); epitet cromatic: *păru-i galben* (Eminescu).

Din punct de vedere semantic, există: epitet comparativ: *mers ca o legănare;* epitet hiperbolic: *cupola gigantică*; epitet onomatopeic: *voce vuindă*; epitet personificator: *luna moale, sfiicioasă şi smerită* (Eminescu); epitet metaforic: *broască de smarald; slova de foc; visul de azur* (Arghezi); epitet sinestezic: *aerul văratic, dulce, moale; mireasmă pipărată* (Eminescu); epitet contrastiv sau oximoron: *farmec dureros; bulgări de lumină (*Eminescu); epitet tautologic(creează aceeaşi idee): *făclii prealuminate*;

Foarte des se folosește epitetul inversat, sau epitet în inversiune: *dulce minune* (Eminescu).

Aplicații

G. Călinescu urmărește evoluția fenomenului literar românesc, oferind o imagine completă asupra acestuia.

Opera lui Mihai Eminescu, de G. Călinescu a prezentat interes pentru cititori datorită informațiilor oferite de către autor în ceea ce privește întreaga operă a lui Mihai Eminescu. Limbajul pe care G. Călinescu îl utilizează este unul colorat datorită expresivității și prin multitudinea figurilor de stil pe care acesta le folosește. În prezenta lucrare vom pune accent pe epitetele utilizate de către G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, vol.I și vom analiza atât din punct de vedere semantic, morfologic, dar și din punct de vedere structural epitetele întâlnite.

Din punct de vedere structural, Călinescu folosește epitete simple: *amintire glumeață* – „Episodul fusese conceput prin urmare la Viena, unde, după o *amintire glumeață*, un profesor ținea curs de istorie antică...” (p.35); *aluzie amară* – „...o *aluzie amară* la o părere a lui Maiorescu ...” (p.296); *aerul necăjit* – „Versurile pe care le trimite aceasta d-rei Cornelia Emilian, cu *aerul necăjit* de a nu fi izbutit sa facă altele mai bune.” (p.471); *bătrînul satanic* – „În scurt, *bătrînul satanic* urmărește sa pună pe tron pe fiul său ...” (p.128); *bizara compunere* – „În evul turbure al Daciei creștine din vremea năvălirilor barbare trebuie pusa *bizara compunere* Strigoii ...” (p.70); *inima murindă* – „...unde avea să cînte facerea Romîniei din *inima murindă* a Romei ...” (p.140); *istorica nerecunoștință* – „...pentru *istorica nerecunoștință* a omenirii față de exponenții adevărului.” (p.20); *năluca strălucitoare* – „*Năluca strălucitoare* nu poate fi, după definiția de încheiere a chiar Regelui Somn, decît puterea de ficțiune.” (p.24); *naționalist furtunos* – „Și apoi Eminescu era un *naționalist furtunos*.” (p.74); *nebunia întunecată* – „*Nebunia întunecată* a lui Ștefăniță s-a ivit de cînd pe malurile mării a văzut (o cetățuie neagră) cu o locuitoare, ce nu este alta decît Mira, fata lui Arbore.” (p.102); *ochii ironici* – „Acesta, așezat în capul mesei, își dezvoltă, sub *ochii ironici* ai tinerimii, etica sa patriotică...” (p.106); *pustiul sufletului* – „Ștefăniță ... își definește *pustiul sufletului*.” (p.105); *spirit funambulesc* – „Cu *spiritul funambulesc* din Munchhausem, Eminescu nu-i familiar.” (p.427); *țipăt jalnic* – „Mureșan și Chipul...chemați de un *țipăt jalnic*...” (p.24); *umbră de argint* – „... o oglindă neagră din care se desprinde o *umbră de argint*, vînăta la față ca mărgăritarul.” (p.29),

[4]DSL, 1997, p.187-188.

şi epitete duble: *strălucitul adînc de mare* – „...rege străbun Nord, care-şi petrece lungile nopţi în *strălucitul adînc de mare*...” (p.143); *nebună călătorie în stele* – „... magul ... e pe cale de a întreprinde şi el *o nebună călătorie în stele*.” (p.30); *dragostea angelică şi cea infernală* – „Însă poetul avea de tratat *dragostea angelică şi cea infernală,* avea o eroină lunatică la care ţinea mult, pe Mira...” (p.125);*euforia selenară halucinantă* – „Toată *euforia selenară halucinantă* din Sărmanul Dionis a trecut aci.” (p.258) ; *fumul incert al inspiraţiei* – „...informaţia istorică e acum ceva mai harnică, dar aceasta numai cît privim lucrurile ... căci ar fi hazardat să datăm *fumul incert al inspiraţiei*.” (p.79); *instrument diabolic al politicii* – „Întîiul factor comun al acestor proiecte e ideea unui *instrument diabolic al politicii* naţionale a lui Mihai Viteazul...” (p.126); *ironie decentă, deşi amară* – „Cu mult mai blîndă, de o *ironie decentă, deşi amară*, este Viziunea [Utopia] lui Don Quijote [Diamantul Nordului (Capriccio)].” (p.286); *icoana veşnic tinerei naturi* – „El trebuie să puie sub ochii călugărului *icoana veşnic tinerei naturi*, ca un quietiv al durerii.” (p.23); *ochi fix de nebună* - ... „mîngîierea dragostei Mirei, care îl privea cu *ochi fix de nebună*, cu zîmbet ateu...” (p.105)

Din punct de vedere morfologic, epitetele sunt exprimate printr-un adjectiv: *amintire glumeaţă, aluzie amară, aer necăjit, bătrînul satanic, bizara compunere, istorica nerecunoştinţă, nălucă strălucitoare, naţionalist furtunos, nebunia întunecată, ochi ironici, spirit fantabulesc, ţipăt jalnic*; două adjective: *dragoste angelică şi infernală, euforia selenară halucinantă, ironie decentă deşi amară*; paticipiu: *inimă murindă*; substantiv: *pustiul sufletului, umbră de argint*; adjectiv şi substantiv: *strălucitul adînc de mare, nebuna călătorie în stele, fumul incert al inspiraţiei, instrument diabolic al politicii*.

După tipul însuşirilor pe care le descriu, epitetele sunt personificatoare: *amintire glumeaţă, aer necăjit, nebună călătorie în stele, icoana veşnic tinerei naturi, ochi ironici*; metaforice: *pustiul sufletului, umbră de argint;* epitet în inversiune*: strălucitul adînc de mare, nebuna călătorie în stele, bizara compunere, istorica nerecunoştinţă*; epitet ornant: *bătrînul satanic, euforia selenară halucinantă, fumul incert al inspiraţiei, instrument diabolic al politicii, naţionalist furtunos, ochi fix de nebună, spirit fantabulesc, ţipăt jalnic*; epitete cromatice prin sugerare: *strălucitul adînc de mare, nălucă strălucitoare, nebunia întunecată*; epitet sinestezic: *aluzie amară, inimă murindă, nălucă strălucitoare*; epitet evocativ: *dragoste angelică şi infernală*; epitet oximoronic: *ironie decentă deşi amară*.

Concluzii

G. Călinescu foloseşte diferite tipuri de epitete în *Opera lui Mihai Eminescu*, pentru e evidenţia trăsături specifice operei eminesciene.

Din punct de vedere morfologic, funcţia de epitet o pot îndeplini diferite categorii gramaticale. Cele mai des întâlnite sunt adjectivele şi substantivele dar pot fi şi adverbe sau verbe la gerunziu cu valoare adjectivală. În cazul substantivelor, introducerea epitetului se face, în general, prin prepoziţii simple.

Din punct de vedere structural, predomină epitetele simple, dar sunt folosite şi epitete duble.

După tipul însuşirilor pe care le descriu, sunt predominante epitete în inversiune, personificatoare şi epitete ornante, dar sunt folosite şi epitete comparative, metaforice, sinestezice.

Epitetul accentuează imaginaţia scriitorului dar şi trăirile pe care acesta le transmite. Prin acest trop, G. Călinescu reliefează însuşiri deosebite ale operei lui Eminescu, punând în lumină atitudinea autorului faţă de lume.

BIBLIOGRAPHY

Munteanu, Ştefan, *Stil şi expresivitate poetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

Vianu, Tudor, *Despre stil şi artă literară*, în *Studii de stilistică românească*, ed. Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1968.

DEX, Academia Română, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan-Alexandru Rosetti, *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012.

DȘL (*Dicționar general de științe. Științe ale limbii*), Bidu-Vrânceanu Angela, Călărașu Cristina, Ionescu Ruxăndoiu Liliana, Mancaș Mihaela, Pană Dindelegan Gabriela, Editura Științifică, București, 1997.

MDA, Academia Română, *Micul dicționar academic*, ediția a doua, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan, București, Editura Univers Enciclopedic, 2010.

Surse

Călinescu, G, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1969.

NATIONAL IDENTITY IN THE 19TH CENTURY: COLONEL LĂCUSTEANU`S MEMOIRS

Luciana Chiric (Lupu)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract:Colonel Lăcusteanu's memories represent the only source in the Romanian literature that contributes to the realization of the concrete life of the past century. Lăcusteanu's memoirs highlight the idea of national identity in the nineteenth century, rebuilding the crucial moments of the national revival of the forty-eight period. Lăcusteanu's autobiography embraces multiple purposes, including the glorification of his own ascension and apology of his own career, which intertwines with that of political chronicle. Lăcusteanu's image appears to be the educator of future generations, as if he would not want to pass on than knowledge of narrow interest and a message of cultivating the ancestral virtues. The present work depicts the literary value of this illiterate author, the involuntary expressiveness, the historiographic intent, aspects of the political and social life of that period.

Keywords: memoirs of the nineteenth century, the authenticity of events, the forty-eight period, national rebirth, political and social life

Cele mai importante trăsături ale prozei din perioada pașoptistă sunt caracterul memorialistic, lipsa ficțiunii, a invenției pure: aflată la început de drum, proza românească pune, înainte de orice, faptul trăit. O trăsătură comună a prozatorilor pașoptiști este aceea de a respinge invenția. Proza din perioada pașoptistă nu s-a bucurat de o înnoire radicală spre deosebire de versul românesc din pașoptism. Poezia pașoptistă a ignorat ceea ce s-a scris înainte de 1830, ceea ce în cazul prozei, nu se întâmplă. În cazul prozei, sursele de inspirație sunt tot mai variate: fragmentele autobiografice își bazează stilistica pe dominanța **Memoriei** în defavoarea **Imaginației.** În opinia lui Mihai Zamfir, „„Memoria înseamnă relatarea unor experiențe directe trăite de autor sau de personaje; din Memorie se revendică și reproducerea sau prelucrarea unor documente - administrative, politice, economice, istorice, non-literare prin definiție. Memorie înseamnă și apelul la surse literare preexistente, urmat de parafrazarea ori stilizarea lor." [1]

Critica veche numea memorialistica „literatura subiectivă" sau „literatura confesiunii".[2] Criticul Eugen Simion afirmă faptul că orice operă literară poate fi subiectivă, presupunând un „subiect creator"(Jean Rousset) și o reprezentare individuală a lumii. Din prisma relației dintre autor-narator-personaj, ca și în cazul jurnalului intim sau al autobiografiei, cele trei instanțe coincid: „autorul este totuna cu cel care povestește și se identifică, în egală măsură, cu acela despre care se povestește."[3] Deosebirea dintre memorii și jurnalul intim se poate realiza din analiza raportului autorului. Autorul scrierii memorialistice se comportă ca un martor dublu: al existenței sale și al epocii sale. „În autobiografie și în jurnalul intim obiectul discursului este individul însuși, în memorii naratorul, povestindu-se pe sine, povestește mai ales lumea prin care trece..."[4].

În scrierile care aparțin genurilor biograficului, funcția de reprezentare și funcția de acțiune se suprapun. În memorii predomină pactul cu istoria, în timp ce în autobiografie, autoportret, jurnal intim, prevalează pactul autorului cu el însuși-pactul autobiografic. Memorialistul prezintă evenimentele, așa cum cum sunt derulate, creând o imagine a istoriei pe care a parcurs-o, în contrast

[1]Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Ediția a II-a rev., Ed. Cartea românească.Polirom, Bucureşti, 2012, p.164;
[2] Eugen Simion, *Genurile biograficului*, Vol 1, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, Bucureşti, 2008, pag. 17;
[3] Ibidem;
[4] Idem, p.18;

cu autobiograful care se referă, în primul rând la sine. Memoriile se diferențiază de celelalte scrieri biografice și din pricina deosebirii în ce privește ritmul și natura discursului. Clauza sincerității în statutul memoriilor este pusă în discuție deoarece memorialistul (ca individ) este subiectiv, iar între momentul trăirii și momentul scrierii este o distanță. Memorialistul nu este spontan în observațiile sale fiindcă el nu-și notează seara ceea ce s-a petrecut în cursul zilei, cu spontaneitate, posibil în grabă, ci din contră are timp să-și organizeze discursul confesiv, narațiunea sa fiind retrospectivă. Autorul de autobiografie își construiește lucid imaginea unitară pe care o va prezenta lumii. Inadvertențele și asperitățile personalității sunt netezite. Caracterul scrierii este exemplar. Eugen Simion afirma că „Memorialul este o istorie întâmplată cu mult timp în urmă, notată în alt timp și cu altă stare de spirit."[5] Jurnalul, în comparație cu memoriile, este scris sub impresia evenimentului. Memoriile sunt publicate, de regulă, postum și atunci sunt avute în vedere trei aspecte: momentul trăirii evenimentelor, momentul scrierii și momentul lecturii lor. În narațiunea memorialistică autorul încheie un pact autobiografic și un pact istoric. Autorul își scrie viața după ce o trăiește. „Citim, în fond, o carte de memorii ca să descoperim o istorie văzută de un individ și de o viață reprezentată (închipuită) de cel care o trăiește și o scrie. Amândouă depind, în cele din urmă, de puterea discursului de a le face verosimile. Iar puterea discursului depinde în mare parte de coerența și expresivitatea povestirii din interiorul lui. O carte de memorii cuprinde, în fond, povestea unei vieți și, direct sau indirect, povestea unei istorii."[6]

Criticul Eugen Simion este de părere că un memorialist care-și literaturizează viața nu lasă o bună impresie, așadar memorialistul trebuie să fie un martor de bună-credință. Acesta așteaptă de la o carte de memorii să spună adevărul, să fie sinceră, să fie o mărturie credibilă, verosimilă.

Renumele literar al lui Grigore Lăcusteanu se datoarează, în cea mai mare parte, memoriilor scrise de el în perioada 1865-1874, fiind publicate de către un membru al familiei, nepotul său, Radu Crutzescu, în anul 1935.

Apariția „Amintirilor" colonelului Lăcusteanu a produs „o veritabilă surpriză"[7], o mișcare de simpatie în rândul criticilor, al literaților întrucât s-a dovedit a fi un text deosebit de important sub raport psihologic cu incursiuni in viața de familie.Mircea Anghelescu precizează că amintirile colonelului Lăcusteanu ocupă o poziție specială între textele memorialistice lăsate posterității de epoca revoluției de la 1848. Publicarea lor târzie le-a împiedicat să intre în fluxul comun al documentelor despre istoria primelor decenii ale modernității noastre și să participe la configurarea unui profil al epocii. Memoriile lui Lăcusteanu beneficiază de entuziasmul cu care critica modernistă trăia reîntâlnirea cu scriitura autobiografică a clasicilor secolului al XIX-lea, întrucât apar în aceeași perioadă cu publicarea „ Însemnărilor zilnice" ale lui Titu Maiorescu. Lăcusteanu declară că își scrie amintirile pentru a lăsa nepoților și copiilor istoria familiei, „origina familiei lor" astfel încât *să poată crește în respectul strămbunilor care devine totdauna un izvor de generoase inspirații.* Istoricul familiei și biografia colonelului reies cu ușurință din textul său. Se observă atașamentul excesiv față de fiul său Mihai, Mișu, singurul fiu ajuns la vârsta majoratului. Lăcusteanu avea dorința arzătoare ca unicul său fiu să-i continue numele : „Voiam ca alături cu ostașul să fie și virtutea, voiam ca Mișul meu, unicul fiu și moștenitor al familiei mele, să se facă demn de numele ce purta, ca să fiu răsplătit și mângâiat pentru muncile și strădaniile mele cu care am luptat în lume din copilăria mea, căci și eu, și mumă-sa am trăit numai pentru copii. Și nu m-am înșelat în speranțele mele, căci Mișul meu avea destule mijloace și stofă într-însul spre realizarea dorințelor noastre. (Dar ce folos de toate sacrificiile și silințele lui și ale noastre?! Nenorocita noastră soartă au voit numai ca să ne agraveze mai cumplit chinurile și suferințele noastre care le-am gustat mai târziu cu pierderea lui.)"[8] Exemplele din zona familială se încadrează într-o arie largă a autenticității. Lăcusteanu utilizează proverbe populare sau dictoane scoase din texte clasice, citându-le în latinește sau grecește:*„ omul nu se însoară până nu-i sosește de la Dumnezeu scrisa lui", „rumânul nu este vindicativ, își răzbună numai când îi dă cuțitul de os", „pro mortuis nihil,*

[5] Simion, Eugen, op.cit., p.19
[6] Idem, p.20;
[7] Amintirile colonelului Lăcusteanu, Ed. Polirom, 2015, pref. de Mircea Anghelescu, p.7;
[8]Idem, p.73

sicut bene", când cade un stejar, toată lumea taie lemne. Un proverb sau un citat dintr-un autor clasic este neinterpretabil; citatul marchează refuzul său de a accepta nuanțele și reflectă încă o dată spiritul autoritar al memorialistului, dar și amabilitatea de a întrebuința o retorică potrivită să-l sprijine.

Memorialistul vorbește despre „*nenumărate faceri de bine"* ale rușilor asupra țării care devenise *„cămară turcească"*, pradă a tuturor exacțiunilor, încât „*cutez a zice că a patrulea parte a țării era stăpânită de turci", î*n timp ce „ *la țipetele românilor, puterile europene...nu s-au gândit niciodată să arunce o picătură de balsam pe suferințele și durerile lor".* Textul memorialistului este util și important pentru că personalitatea autorului este mai evidentă și mai ușor de descifrat în filigranul unui text care dă câteva indicații despre inventivitatea și caracterul laborios al confecționării unor asemenea documente de familie.În opinia lui G. Călinescu, meritul estetic al Amintirilor constă în aceea că stârnesc râsul: "Stilul lui Lăcusteanu e de un automatism care a putut entuziasma pe gidienii noştri, într-atât scriitorul e străin de orice idee de artă. Autenticitatea integrală, sub raport psihologic, a memoriilor produce o plăcere de ordinea umorului." [9]

În opinia lui Mircea Anghelescu, **Amintirile colonelului Lăcusteanu** merită locul unui documentarist al istoriei. Între textele memorialistice lăsate posterității de epoca revoluției de la 1848, Amintirile colonelului Lăcusteanu ocupă o poziție specială.

I. Negoițescu îl numește pe colonelul Grigore Lăcusteanu „adversar al pașoptiștilor"[10] care și-a găsit un admirator în Camil Petrescu pentru *autenticitatea* stilului lor străin de orice literaturizare. Un punct de vedere asemănător are și Nicolae Manolescu care remarcă faptul că *Amintirile* sunt o operă literară involuntară ce prezintă interes ca „document moral și sufletesc antipașoptist".[11] Reacționarismul lui rusofil este de cea mai comică speță, observă Manolescu: „Rusia a dat românilor frumoasa constituție (Regulamentul Organic), culeasă din toate constituțiile Europei... Această constituție, revoluționarii și desculții de la 1848 au nimicit-o și au ars-o...".[12] Nicolae Manolescu îi observă atât calitățile de bun familist, soldat dedicat și creștin cu frică de Dumnezeu, cât și câteva trăsături negative, fiind un om plin de prejudecăți, cu o mentalitate de om moral, dar limitat, plin de prejudecăți. Criticul remarcă lipsa expresiei în înșiruirea amintirilor făcând referire la „portretele banale"[13], frazele cu anacoluturi. Cu toate acestea, *Amintirile* au farmec în ochii intelectualului familiarizat cu stilul și cultura.

În opinia lui Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu,* reprezintă un document autentic: „unicul document scris, autentic, pentru psihologia individuală românească"[14]. Camil Petrescu consemnează linia stilistică pe care se situează Lăcusteanu fiind de părere că activitatea „Junimii" nu a fost orientată către scrierile autentice, însă, cu toate acestea, Lăcusteanu și-a scris memoriile fără sacrificarea autenticului. Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu se împărtășesc din acest concret psihologic, Petrescu numindu-l un „*aristocrat* mândru care are pretenții patriotice, culturale, absolut estetice."[15] Camil Petrescu subliniază faptul că romanul românesc din acea perioadă nu a existat, tocmai pentru faptul că lipsea tehnica de abordare din punct de vedere *sensibil*. Acesta menționează că *Amintirile colonelului Lăcusteanu* ar putea fi asemănate cu un roman, pe care l-ar denumi „ O viață...".[16]

Grigore Lăcusteanu are o contribuție istorică prin scrierea acestor amintiri, regăsindu-se în memoriile sale numeroase motive de interes istoric. Opera nu reprezintă doar un document istoric și social, ci și un document de „caracterologie"[17]. Camil Petrescu apreciază personalitatea colonelului Lăcusteanu : „ Omul nici nu s-a preocupat să fie măcar sincer. El a fost sincer din orgoliu...Egoist și vanitos, convins că are o cultură rară, dominând pe cei ai casei, cărora li se adresa în scris, nici

[9] G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Semne, 2003, p. 192.
[10]I. Negoițescu, *Istoria literaturii române,* Vol.I, Editura Minerva, București, 1991, p.43
[11]N. Manolescu, Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură, Ed. Paralela 45, Pitești,2008, p.281
[12]Ibidem
[13]Idem, p.282
[14]Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, București, 1971, p.38
[15]Idem, p.40
[16]Idem, p.43
[17]Idem, p.45

măcar nu-şi punea problema sincerităţii. El era definitiv ca un augur... . Dacă n-ar fi fost atât de plin de el, nici n-ar fi dat atâtea sfaturi, n-ar fi avut pretenţia să explice atâtea. El reprezintă ca nici o altă operă românească a veacului trecut o concepţie proprie a lumii, o Weltanschauung, oricât de mărginită."[18] Camil Petrescu, entuziasmat de autenticitatea *Amintirilor,* le-a asemănat cu *Scrisorile* lui Ion Ghica şi cu *Ciocoii* lui Nicolae Filimon. El este de părere că toţi scriitorii epocii trăiesc intens abstracţia literară (patriotică, socială, poetică, ideologică), şi doar cei trei nominalizaţi mai sus (Lăcusteanu, Ghica, Filimon) au capacitatea de a vedea *concret.* În articolul publicat de Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile anticalofilismului,* apropie numele lui Grigore Lăcusteanu cu cel al lui L. N. Tolstoi : „Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu îţi dau impresia tulburătoare a manuscrisului unui roman de proporţiile *Război şi pace,* fără ideologia romanului rus, dar cu aceeaşi originară putere de creaţie din care s-au pierdut trei sferturi- nu în ordine, ci la întâmplare – din totalul foilor..." Explicaţia ce urmează şi motivul plastic nu atenuează apropierea celor doi scriitori, dimpotrivă o accentuează: „Viziunea e un tablou sfâşiat cu cuţitul, călcat în picioare, zdrenţuit şi pe care îl întinzi, prins sufleteşte, solicitat puternic şi senzual să închipui restul... Nu numai că n-a pierdut şi din acea frumuseţe vie, pe care o urmărea Rodin când schilodea în parte statuile sale."[19] După mult timp de la publicarea articolului lui Camil Petrescu, în care face referire la *Amintirile coloneluluii Grigore Lăcusteanu,* putem afirma că scriitorul nostru exagera întrucât istoria literaturii nu a confirmat poziţia camilpetresciană.

În opinia lui Eugen Simion, „*Amintirile colonelului Lăcusteanu* plac cititorilor , în primul rând, ca document de epocă şi, în al doilea rând, plac ca roman indirect. Valoarea lor ca document anticalofil este relativă."[20] Eugen Simion este convins că Lăcusteanu nu este preocupat pentru stilul lor literar, când îşi notează amintirile. Cu toate acestea, colonelul memorialist nu consemnează orice idee ce-i vine în minte. El utilizează o retorică inventată de alţii şi un limbaj folosit de oamenii cultivaţi ai vremii: dă citate din greceşte şi latineşte, se foloseşte de limbajul neologistic al „ciocoilor", „strengarilor", „crailor", „vagabonzilor", celor care provoacă evenimentele de la 1848. El foloseşte şi un vocabular de origine rusească. Criticul Simion este de părere că Petrescu s-a înşelat când a afirmat că „ omul (...) nu s-a gândit nicio clipă la publicarea acestor note, a stat în faţa hârtiei singur el cu Dumnezeu" şi aduce o explicaţie în acest sens, cu exemple din text: memorialistul se gândeşte la posibilii săi cititori, dovadă că îi invocă în text: „ iubiţi lectori, veti vedea cum au împins spre prăpastie"...şi, în alt moment al vieţii sale, ia ca martori pe drepţii săi lectori: „ lectorii judece, este aşa ranchiună sau nu?.... Aceste precizări dau posibilitatea ca notele sale să fie tipărite. Petrescu concluzionează că „El nu mai stă singur, în acest caz, cu Dumnezeu în faţa hârtiei, stă şi cu gândul că ceea ce scrie va fi citit şi judecat. De altfel cel care se apucă să-şi povestească viaţa în cel mai mare secret nu este niciodată singur. "[21]

Colonelul Lăcusteanu era familiarizat cu scrierea memorialistică deoarece respectă o structură clasică, aceea de a-şi prezenta originea, în prima parte a scrierii, vorbind de „moşii" lui, urmând ca în partea a doua să-şi prezinte biografia din perioada tinereţii, continuând în a treia parte istoria vieţii sale de la căsătorie până la moartea fiului sau, Mişu. În scrierile sale se observă vocaţia involuntară pentru concretul psihologic, autenticitatea confesiunii, dar şi profilul moral caracterizat printr-o sinceritate excesivă. În acest sens, George Călinescu a afirmat: „ Rar om se înfăţişează mai neprefăcut în faţa noastră"[22]. Savoarea acestor *Amintiri* scrise de „un neliterat vine nu din lipsă de gramatică, aşa cum crede G. Călinescu, ci mai degrabă dintr-un elementar, dar puternic, simţ involuntar de a surprinde realul şi de a configura un destin uman într-o istorie care-şi schimbă des decorurile".[23] Memorialistul relatează cu multe detalii, în prima parte a amintirilor, suferinţele cauzate de moartea fiului său.

[18]Ibidem
[19]Camil Petrescu, op.cit., p.51
[20]Eugen Simion, op.cit., p.232
[21]Idem, p.234
[22]Ibidem
[23]Idem, p.240

În ceea ce priveşte viaţa politică şi socială de la mijlocul secolului al XIX-lea, colonelul este un om de arme şi îşi făureşte o morală adecvată. Nefăcând parte din protipendadă, el se consideră legat de partida boierească şi apără privilegiile acesteia împotriva tuturor încercărilor de reformă generoasă ale generaţiei revoluţionare de la 1848. Aceasta nu-l împiedică totuşi să cârtească în momentul când i se pare că partidul acesta nu îi dă ceea ce i se cuvine. Are sentimentul responsabilității, se consideră patriot și în momente cruciale crede că poate salva poporul român. Este ambițios și impulsiv, amenință mereu cu demisia, aruncă sabia și înjură când Știrbei Vodă ridică în grad alți ofițeri, iar pe el, „loialul și curajosul maior”[24], îl uită. Nu este de acord cu măsurile luate de Tudor Vladimirescu, pe care îl blamează *„ care a dat cea dintâi manifestație de a omorî aristocrația română, spre a se urca prostimea și mojicimea pe ruinele ei, vrăjmaș neîmpăcat al nobleței”*. Alexandru Ioan Cuza este și el „ un câine roșu”. Îi detestă pe „ciocoii”, „craii”, „desculții”, „vagabonzii” care se ating de rangurile statornicite și amenință aristocrația. Se arată mai neînduplecat față de evenimentele de la 1848 decât marii boieri pe care îi acuză de slăbiciune și de complicitate cu „roșii”[25]. Colonelul este supărat că desculții de la 1848 nesocotesc Regulamentul Organic. Credința colonelului era că revoluția de la 1848 e opera unui grup de „crai deznădăjduiți” și, de aceea, nu ezită să scoată sabia împotriva lor.

Cel mai important eveniment, la care Lăcusteanu este martor şi actor, este Revoluţia de la 1848, pe care memorialistul o prezintă cu o adversitate încă nestinsă: „În anul 1847 se coaliza dăscăleţii, advocaţii şi ciocoii rapace, aspirând la o răsturnare generală a ţării, cu scop de a se urca peste ruinele boierilor şi celor avuţi.” În acest segment al memoriilor, autorul, care se descrie singur drept ţinând de tipul sangvino-coleric, devine pamfletar, în genul cronicarilor munteni răi de gură ai Evului Mediu. Din dezgustul său rezultă efecte stilistice inedite, de ordinul „parodicului”[26], mai ales când relatează în modul său ranchiunos evenimente clasate sub raportul judecăţii istorice: “Poporul încurajându-se au intrat în cazarmă, năbuşind oştirea cu sărutările.”[27]

În contextul Revoluției de la 1848, Doris Mironescu afirma: „Grav este faptul că represiunea era comandată de ruși, fără știrea administrației românești. Chiar și delegatul turc, Fuad Pașa, îl acuză că nu e român dacă acționează din ordinul rușilor”[28], acuzație la care Lăcusteanu îi dă replica invocând „specificului național” și neajunsurile politice ale țării pentru a justifica trădarea sa: “Ce să fac? îi zisei. Aşa este soarta noastră, a rumânilor!... Care se scoală mai de dimineaţă, acela te ia de păr. Ştiţi, Ecselenţia voastră, că dacă nu aş fi executat ordinile ruşilor, mâine aş fi fost împuşcat...că i-am trădat.” [29] Ruşii îl vor ajuta să se pensioneze colonel, făcând presiuni asupra guvernului să-și dea acordul. Pozează în victimă a unor compatrioţi neînţelegători: “În aceeaşi zi m-am dus de am mulţumit lui Halcinski, şi nicidecum patrioţilor mei, domnului şi miniştrilor cărora le-am slujit douăzeci de ani lor şi ţării mele, şi acum mă trimitea la calendele grece. (Iată dreptatea!).” [30]

În concluzie, *Amintirile colonelului Lăcusteanu* rămân o importantă scriere memorialistică a secolului al XIX-lea românesc care, pe de o parte, creează o imagine a unei epoci istorice, în deplina derulare a Revoluției de la 1848, iar pe de altă parte, conturează și spectacolul unei personalități psihologice și morale accentuate, cu numeroase implicații istorico-culturale.

[24]Idem, p.236
[25]Ibidem
[26] Florin Faifer, *Lăcusteanu, Grigore,* în Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, București, Editura Academiei, 1979, p. 492.
[27]Amintirile colonelului Lăcusteanu, op. cit., p. 174.
[28] Revista *Caiete critice*, editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2(340)/2016, p.76
[29]Amintirile colonelului Lăcusteanu, op.cit., p.203
[30]Idem, p.216

BIBLIOGRAPHY

- *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, Ed. Polirom, 2015, pref. de Mircea Anghelescu;
- Călinescu, George, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, București, Semne, 2003;
- Faifer, Florin, *Lăcusteanu Grigore,* în *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900,* București, Editura Academiei, 1979;
- Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008;
- Negoițescu, I., *Istoria literaturii române,* Vol. I, Editura Minerva, București, 1991;
- Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, București, 1971;
- Revista *Caiete critice*, editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2(340)/2016
- Simion, Eugen,*Genurile biograficului*, Vol 1, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008;
- Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Ediția a II-a rev., Ed. Cartea românească, Polirom, București, 2012;

BLAGA AND THE COSMIC ENTHUSIASM

Mădălina Oneț
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Considered one of the most illustrious poets of the twentieth century, Lucian Blaga is fascinated by the innovative ideas found in Nietzsche`s philosophy. Like other poets of the interwar period, Lucian Blaga is interested in Nietzschean vitalism, the only one who can unleash his vital energy and which he considers an antidote to the intellectualism of the modern man. The overthrow of the scale of values, the concept of the overman, the rejection of science as a way of knowing, the adversity of modern society strengthened the idea that German culture and expressionism are inspiring. Thus, in the first volume of poems, one can notice the tendency to celebrate life and the isolation of the genius of humanity, its communion with nature, which is the expression of the expressionists.
Nietzsche`s vision of the human condition and the meanings of the "God died" correspond to Blaga`s sensibility. In his poems, God is called to reveal the mystery of existence, but He refuses and chooses to remain hidden. Lucian Blaga also aligns the Nietzschean ways of finding the truth by returning to myths and Apollonian-Dionysian dichotomy proves to be indispensable to the new style of perception of the world, Blaga being heavily impressed by the dionysiac, and this attitude is evident by the appropriation of Zarathustra`s prophecies and by the desire to be lost in the infinite nature. Without the Nietzschean influence, Blaga could not have conceived concepts such as enthusiasm, vitality, verbal invention. Even Goethe`s concept of the daemonic is described in terms of the Dionysian exaltation. The Romanian philosopher replaces the Apollin with the conscious, paradisaic cognition and the Dionysius is substituted by his own concept, namely luciferic cognition.
In the first stage of creation, especially in the first volume of poems: "Poems of Light" this influence can be recognized because of the style and the fundamental questions of existence.

Keywords: Lucian Blaga`s poetry, Nietzsche`s philosophy, vitalism, celebrate life, Apollonian-Dionysian dichotomy

Considerat a fi unul dintre cei mai iluștri poeți ai secolului al XX-lea, Lucian Blaga este fascinat de ideile inovative regăsite în cadrul filosofiei nietzscheene. Asemenea altor poeți din perioada interbelică, Lucian Blaga este interesat de vitalismul nietzschean, singurul care îi poate descătușa energia vitală și pe care îl consideră un antidot împotriva intelectualismului omului modern. Răsturnarea scării de valori, conceptul Supraomului, respingerea științei ca modalitate de cunoaștere, adversitatea pentru societatea modernă i-au întărit ideea conform căreia cultura și expresionismul german sunt generatoare de inspirație. Astfel că, se poate remarca, în primele volume de poezii, atât tendința de celebrare a vieții, cât și izolarea geniului de umanitate, comuniunea acestuia cu natura, proprie expresioniștilor. Iulian Boldea descrie primele volume de poezii astfel: „Poezie a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică şi a identificării eului cu universul elementar (în primele volume) lirica lui Blaga cunoaşte o evoluţie marcată de drama *tristeţii metafizice* a omului problematic înstrăinat de *tainele* genezice ale universului şi aspirând spre regăsirea echilibrului originar, sub semnul unui *mit al reintegrării* într-un spaţiu ideal al mitologiei româneşti."[1]

Viziunea lui Nietzsche asupra condiției umane și semnificațiile replicii „Dumnezeu a murit" se potrivesc sensibilității lui Blaga. În poeziile sale, Dumnezeu este chemat a-i dezvălui misterul existenței, însă El refuză și alege să rămână ascuns. De asemenea, se aliniază căii nietzscheene de aflare a adevărului prin reîntoarcerea la mituri, iar dihotomia apolinic-dionisiac se dovedește a fi

[1] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti (perspective analitice)*, Colecţia „Studii", Editura Aula, Braşov, 2005, p. 340.

indispensabilă noului stil de percepere a lumii, Blaga fiind puternic impresionat de dionisiac, iar această atitudine este evidentă prin însușirea profețiilor lui Zarathustra și prin dorința de a se pierde în infinitul naturii. Fără influența nietzscheană, Blaga nu ar fi putut să creeze concepte precum: entuziasmul cosmic, elanul vitalist, invenția verbală. Însuși demonia goetheană este descrisă în termenii exaltării dionisiace. Corin Braga, referindu-se la cultul dionisiac adoptat de Blaga, vorbește despre un „ochean întors" cu trei lentile: prima și cea mai îndepărtată este a umanismului iluminist, a doua este a lui Nietzsche, a iraționalismului, caracterizată printr-o schimbare de perspectivă – de pe principiul apolinic pe cel dionsiac −, iar cea mai actuală este lentila expresionismului, care amplifică conceptul de originaritate. Filosoful român înlocuiește apolinicului cunoașterea paradisiacă, conștientă, iar dionisiacul este substituit de un concept propriu, și anume cunoașterea luciferică. Cunoaşterea paradisiacă este de tip logic, raţional, reducând misterul prin conceptualizare, pe când cunoaşterea luciferică are drept scop potenţarea misterului. Blaga utilizează conceptul de *stil* pentru a defini o varietate de caracteristici determinate de factorii inconştienţi şi influenţate de spaţialtatea şi temporalitatea *spaţiului mioritic*. În aceeaşi manieră în care disociază tipurile de cunoaştere, tot astfel la nivelul stilului, Blaga distinge între metafora plasticizantă, care are scopul de a conferi concreteţe faptului, fără să îi îmbogăţească conţinutul şi metafora revelatorie, care are drept scop unic revelarea misterului fundamental pentru conţinutul obiectului.

În scrisorile către Cornelia, Lucian însuși mărturisește că, datorită iubirii, conștiința lui s-a dedublat: o parte din el se află în imperiul unei liniști apolinice, iar cealaltă parte se contituie ca un tărâm atins de avânturi dionisiace. Considerând natura apolinică proprie sclavilor culturii, îmbrățișează principiul dionisiac, care revine geniilor și reprezintă chintesența posibilităților unui individ. Asemenea lui Nietzsche, Blaga divide indivizii în două categorii: cei mai numeroși, dar lipsiți de substanță metafizică, și elita spirituală, oamenii aleși: „Pe urmele lui Nietzsche, el se revoltă împotriva comodității și inerției spirituale, propovăduind eliberarea omului de sub prejudecăți și falsitate."[2]

Numeroși critici literari, printre care îi menționăm pe E. Lovinescu, G. Călinescu, Ion Vinea, Nicolae Manolescu, contestă nietzscheanismul lui Blaga, considerându-l mai degrabă o impunere: „Poemele debutului lui Blaga sunt exerciții intelectuale scurse de orice lirism, de o sentențiozitate seacă, precum aceea din gazelurile lui Coșbuc ori din compunerile conceptuale ale lui Cerna (*Pustnicul* din *Pașii profetului* pare scris de acesta), de un vitalism retoric-abstract, împrumutat din *Zarathustra* lui Nietzsche (și care-l făcea să exulte și pe tânărul Barbu), dar cât se poate de străin de firea contemplativă a poetului, înrudit cu Rilke și Trakl mai degrabă decât cu Däubler sau Heym. Exclamațiile sună fals în gura tânărului Blaga"[3].

Cornel Moraru observă că Blaga nu este interesat în prima etapă de creație de misterul transcendentului, ci de misterul ființei umane, exacerbându-și sentimentele: „câtă vitalitate, atâta fervoare spirituală și aspirație la puritatea ideală a elementelor."[4] Vitalizarea misterului, eul poetic în ipostaza de stihie cosmică, avânturile dionisiace, spiritul care își depășește corpul, materia, spațiul și timpul sunt doar câteva dintre conceptele planului ideologic al *Poemelor luminii*.

În prima etapă de creație influența nietzscheană poate fi recunoscută la nivelul stilului, dar și a întrebărilor fundamentale ale existenței: „sentimentul de explozie interioară trăit de poet în anii 1917-1918 este ipostaziat într-un cult orgiastic de natură mistеrică, avându-l pe Dionysos ca zeu tutelar."[5] În „Poemele luminii", Blaga îi conferă o expresie deosebit de plastică conceptului de Supraom: „O, inima: când pieptul ea mi-l sparge cu/ bătăi de plumb,/ atunci îmi strigă îndrăzneață/ că peste veacuri lungi și goale și pustii,/ când Dumnezeu se va-ndemna/ să fac-o altă lume/ și-o

[2]Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Ediția a II-a, revizuită, Studiu introductiv de Călin Teutișan, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 275.
[3] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 677.
[4] Cornel Moraru, *Lucian Blaga. Monografie, antologie comentată și receptare critică*, Editura Aula, Brașov, p. 12.
[5] Corin Braga, *op. cit.*, p. 278.

omenire/ din neamuri mari de zei,/ Stăpânul bun va plămădi atunci din lutul ei/ pe noul Adam."[6] (*Inima*), iar metafora luminii sugerează o forță demiurgică care îi invadează ființa, eliberând o mare cantitate de energie divină, care face posibilă călătoria cosmică a sufletului: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță – încătușat./ Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ deasupra cer,/ și cer sub mine–/ și-aprins în valuri de lumină/ să joc/ strălfulgerat de-avânturi nemaipomenite/ ca să răsufle liber Dumnezeu în mine,/ să nu cârtească: <<Sunt rob în temniță!>>"[7] (*Vreau să joc!*).

Volumul *Poemele luminii* debutează cu mărturisirea perspectivei lui Blaga care percepe universul ca o *corolă de minuni*, poetului fiindu-i specifică lumina nocturnă, spre deosebire de *lumina altora*, vinovată de distrugerea tainelor. Acesta integrează această viziune proprie într-un spațiu arhetipal presărat cu mituri universale: „*Poemele luminii* (1919) reprezintă etapa dionisiacă a acestei viziuni. Mobilizat de avânturi nemaipomenite, în armonie cu ritmurile unei naturi aflate în primă geneză, eul liric exprimă, într-o gesticulaţie hiperbolică, voinţa de cuprindere, de contopire şi asimilare a universului întreg, într-o aspiraţie de depăţire a limitelor individualităţii."[8] Datorită faptului că integrează viziunea sa despre lume în versurile acestei prime poezii a volumului, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este considerată o *ars poetica*. Prin intermediul acesteia, Blaga îşi mărturiseşte aderenţa la cunoaşterea de tip luciferic, asumându-şi misterele existenţei şi nedorind să le distrugă prin raţionalitate. La nivel gramatical, această opoziţie între poet şi lume şi opţiunea sa pentru cunoaşterea lucifericǎ este evidentă prin utilizarea pronumelui personal de persoana I, a verbelor la indicativ prezent şi a adjectivelor posesive: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ şi nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte." În acest ultim vers citat sunt sintetizate tainele universului, prin simbolurile „flori", „ochi", „buze" şi „morminte", adică iubirea, spiritualitatea, logosul şi neantul. Cei care optează pentru cunoaşterea de tip paradisiac şi vor să reveleze tainele universului prin intermediul logicii sunt condamnaţi de poet: „Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric". Antinomia sa faţă de restul lumii este accentuată: „dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină –/ şi-ntocmai cum cu razele ei luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii,/ aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister,/ şi tot ce-i ne-ţeles/ se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari/ sub ochii mei." Finalul poeziei dezvăluie maniera poetului de a exista şi de a cunoaşte misterele lumii: prin iubire. Cele două simboluri „lumina mea" şi „lumina altora" ilustrează, în mod clar, relaţia de opoziţie dintre cele două planuri ale poeziei, elocvente pentru cele două tipuri de cunoaştere: lucifericǎ şi paradisiacă.

În *Lumina* este ipostaziată o viziune mitică a genezei prin Marele Anonim, procesul cosmogonic realizându-se aici prin naşterea luminii: „Nimicul zăcea-n agonie,/ când singur plutea-n întuneric şi dat-a/ un semn Nepătrunsul:/ <<Să fie lumină!>>" . Lumina pătrunde cu o vitalitate primară dionisiacă în spaţiul biblic, haotic, creând diferenţiale divine: „O mare/ şi-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi,/ o sete de lume şi soare."[9] Potrivit lui Tudor Vianu, limbajul poetic al acestei poezii este unul metaforic, învăluit de mister, lumina reprezentând actul cosmogonic primordial, care dă naştere imensităţii: „o mare", dar şi unui tip de cunoaştere impulsivă şi spontană: „un vifor nebun de lumină". Datorită acestor explozii, se înfăţuieşte creaţia, dar şi setea de cunoaştere. Antinomia tăcere-cuvânt se formează în aceeaşi manieră ca întuneric-lumină: „lumina care se desprinde din tenebre, ca şi cuvântul din tăcere, elemente primordiale în cosmogonia biblică, sunt, în sens goethean, fenomenele originare ale poeziei lui Blaga."[10] Atât lumina, cât şi cuvântul sunt ambivalente, deoarece cuvântul poate să

---

[6] Lucian Blaga, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 2018, p. 46.
[7] *Ibidem*, p. 21.
[8] Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 341.
[9] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 20.
[10] Nicolae Balotă, *Euphorion*. Eseuri, Cap. „Lucian Blaga, poet orfic", Editura pentru literatură, București, 1969, pp. 302-304.

ucidă, dar și să potențeze misterul, iar lumina se disociază între lumina altora, apolinică, rațională, și lumina poetului, dionisiacă. Din tenebrele sufletului, lăcașul focului divin, izbucnește aici entuziasmul dionisiac: „Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd – minunato,/ e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi." Pentru a renaște, este necesară o coborâre în tărâmul umbrelor și al întunericului, o coborâre în moarte. Poetul creează prin emanație din propria interioritate, spre deosebire de Dumnezeul creștin care înfăptuiește totul din nimic.

Jocul apolinic – dionisiac din *Vreau să joc!* pune în lumină relația dintre poet și Dumnezeu: „misterul lui *homo ludens*, bucuria abisală a creatorului, în atingere cu misterul lui *Deus ludens*."[11] Divinitatea captivă în interiorul ființei umane poate fi eliberată numai prin joc, iar această bucurie a lăuntricității este atât de intensă încât se apropie foarte mult de tragic.

Metafora luminii se plasează în opoziție cu cea a păcatului, laitmotiv recurent în lirica blagiană: „Pesemne – învrăjbiți/ de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare/ dacă-și întind de pace mâna. Și s-au împăcat/ în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credința și iubirea și-ndoiala și minciuna.// Lumina și păcatul/ îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară"[12] (*Pax Magna*). Jocul inocent al tânărului Demiurg descătușat este înlocuit de jocul grav al împăcării, dincolo de aparenta rivalitate, lui Dumnezeu cu Satan. După ce simte adânc dumnezeirea metamorfozată în auto-dumnezeire, după ce simte că eul i se îneacă într-o mare de lumină, după ce aude în sine glasul diavolului din întuneric, care își face cămin din interioritatea sa, după ce are conștiința amară a reunirii celor două principii, demiurgic și satanic, și a reluării luptei lor, eul liric își asumă, cu luciditate, tragică polaritatea. Sursa puterii dionisiace este conferită, la Blaga, de ideea de păcat și păgânism: „mă-nchin luminii voastre, stelelor,/ și flăcări de adorare/ îmi ard în ochi, ca-n niște candele de jertfă." Poetul are un moment de ezitare privind ținta avânturilor sale: „o, stelelor, nici voi n-aveți/ în drumul vostru nici o țintă,/ dar poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea!"[13] (*Stelelor*).

După primul element al Genezei, lumina, urmează pământul, dar este un pământ aflat în combustie, atmosfera poemului fiind una toridă: „Văzduh topit ca ceara-n arșița de soare/ curgea de-a lungul peste mirişti ca un râu." Poetul dorește să-l audă mai bine, acesta având o anima, o esență vitală: „N-avea să-mi spună/ nimic pământul? Tot pământu-acesta/ neîndurător de larg și-ucigător de mut, nimic?// Ca să-l aud mai bine mi-am lipit/ de glii urechea – îndoielnic și supus −/ și pe sub glii ți-am auzit/ a inimei bătaie zgomotoasă.// Pământul răspundea."[14] (*Pământul*).

După lumină și pământ observăm apariția mării, care îi propulsează sufletul în nesfârșit: „Soarele în răsărit – de sânge-și spală-n mare/ lăncile, cu care a ucis în goană noaptea/ ca pe-o fiară./ Eu/ stau pe țărm și – sufletul mi-e dus de-acasă,/ S-a pierdut pe-o cărăruie-n nesfârșit și nu-și găsește/ drumul înapoi."[15] (*Lamare*).

Focul este un alt element fundamental întâlnit adesea în lirica blagiană în diverse ipostaze: soare, lumină, stele, rug, flăcări, limbi de foc, scânteie, cenușă: „Atâtea stele cad în noaptea asta./ Demonul nopții ține parcă-n mâni pământul/ și suflă peste el scântei ca peste-o iască/ năprasnic să-l aprindă./ În noaptea asta-n care cad/ atâtea stele, tânărul tău trup/ de vrăjitoare-mi arde-n brațe/ ca-n flacările unui rug./ Nebun,/ ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind,/ ca să-ți topesc zăpada umerilor goi,/ și ca să-ți sorb, flămând să-ți mistui/ puterea, sângele, mândria, primăvara, totul./ În zori când ziua va aprinde noaptea, când scrumul nopții o să pară dus/ de-un vânt spre-apus,/ în zori de zi aș vrea să fim și noi/ cenușă,/ noi și – pământul."[16] (*Noi și pământul*). Focul se dovedește a fi un element mult mai puternic decât apa, aceasta nereușind să potolească focul, care cuprinde totul, astfel că zăpada se topește pe umerii goi: „Celelalte două elemente – apa și aerul – nu rezistă de obicei temperaturilor acestui univers de foc și suferă tot soiul de metamorfoze."[17] Pământul și focul

[11] Cornel Moraru, *op. cit*., p. 13.
[12] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 54.
[13] *Ibidem*, p. 57.
[14] *Ibidem*, p. 22.
[15] *Ibidem*, p. 26.
[16] *Ibidem*, p. 27.
[17] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 168.

sugerează energia vitală, pasiunea, substanţialitatea, indicând energetismul transmis pe filieră nietzscheană, dar şi accentele expresioniste, insinuând dominarea fiinţei umane de către forţele cosmice.

Viaţa netrăită a strămoşilor, ciclicitatea unui spirit prin legătura neamului, amintirea care este, de fapt, amintirea strămoşilor, se regăsesc în *Linişte*: „Se spune că strămoşii cari au murit fără de vreme,/ cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge,/ cu soare viu în patimi,/ vin,/ vin să-şi trăiască mai departe/ în noi/ viaţa netrăită.//(…) O, cine ştie – suflete, -n ce piept îţi vei cânta/ şi tu odată peste veacuri/ pe coarde dulci de linişte,/ pe harfă de-ntuneric – dorul sugrumat/ şi frânta bucurie de viaţă? Cine ştie? Cine ştie?”[18].

La Blaga, soarele şi-a pierdut din intensitate, fiind specific pentru momentul amurgului sau pentru un tărâm orfic. Astfel în poemul *Mi-aştept amurgul*, titlu care duce cu gândul la *Amurgul idolilor* a lui Nietzsche, lumina neagră nu mai emană din soare, forţa acestuia divizându-se, ci din stele: „În bolta înstelată-mi scald privirea −/ şi ştiu că şi eu port/ în suflet stele multe, multe/ şi căi lactee,/ minunile-ntunericului./ Dar nu le văd,/ am prea mult soare-n mine/ de-aceea nu le văd./ Aştept să îmi apună ziua/ şi zarea mea pleoapa să-şi închidă,/ mi-aştept amurgul, noaptea şi durerea,/ să mi se-ntunece tot cerul/ şi să răsară-n mine stelele,/ stelele mele,/ pe care încă niciodată/ nu le-am văzut.”[19]

Munţii sunt indispensabili sufletului, aceştia constituind un fundal propice pentru izbucnirile pline de vitalitate ale poetului. Munţii reprezintă singurele forme de relief impunătoare, grandioase, fiind direct proporţionale cu elanul dionisiac: „Dar munţii – unde-s? Munţii/ pe cari să-i mut din cale cu credinţa mea?// Nu-i văd,/ îi vreau, îi strig şi – nu-s!”[20] (*Dar munţii – unde-s?*). Soarele este furnizorul credinţei poetului, făcând posibilă contopirea acestuia cu nemărginirea.

Energia exorbitantă se revarsă din interioritatea poetului, din propriul „izvor”, poetul fiind cuprins de isteria creatoare: „Nu-mi presimţi tu nebunia când auzi/ cum murmură viaţa-n mine/ ca un izvor/ năvalnic într-o peşteră răsunătoare?”. Poetul este un punct median pe o axă verticală care pompează sacralitatea atât din izvor, cât şi prin intermediul ploii de rouă: „Nu-mi presimţi văpaia când în braţe/ îmi tremuri ca un picur/ de rouă-mbrăţişat/ de raze de lumină?”. Vorbim despre o iubire abisală în care Dumnezeu pare mai mare: „Nu-mi presimţi iubirea când privesc/ cu patimă-n prăpastia din tine/ şi-ţi zic:/ O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu/ mai mare!?”[21] (*Nu-mi presimţi?*).

Punctul originar dionisiac reprezintă originea actului de creaţie, dar şi a setei de viaţă, a dorinţei de a fi. Haosul dionisiac originar este „alimentat de Marele Anonim şi de diferenţialele divine cari recad în el, în haos”[22]. Abordarea gorunului este justificată de Lucian Blaga astfel: „Un gorun se află în faţa noastră, îl vedem, îl pipăim, îl identificăm. Datorită unora din însuşirile sale, gorunul are darul unei prezenţe deosebite de a tuturor celorlalţi goruni; faţă de actul nostru aperceptiv el se afirmă ca o certă individuaţiune. Forma lui, deşi asemănătoare cu a altora, e prin o mulţime de amănunte – numai a lui; felul cum sunt aşezate crăcile e numai a lui, şi bogăţia şi distribuţia frunzelor de aşişderea.”[23] Individualizarea gorunului este potenţată numai de înţelegerea noastră a materiei şi a configuraţiei lui reală şi de maniera în care ni se comunică în repere crono-spaţiale.

Fiinţa umană trebuie să fiinţeze misterul şi mitul, acest fapt reprezentând originea metaforelor revelatorii, care depăşesc dimensiunile temporale, relaţionând cu fondul originar dionisiac al omului. Metafora şi stilul sunt complementare, potenţând actul revelator. Fiinţa umană are o structură ambivalentă, pe de o parte, aceasta se încadrează într-o lume concretă, pe care nu o poate exprima, iar, pe de altă parte, este cuprinsă de braţele misterului, pe care nu îl poate releva. Singura cale de acces este prin intermediul metaforei, definite ca: „moment ontologic

[18] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 28.
[19] *Ibidem*, p. 31.
[20] *Ibidem*, p. 32.
[21] *Ibidem*, p. 34.
[22] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 151.
[23] Lucian Blaga, *Trilogia cosmologică,* cap. *Diferenţiale divine*, Bucureşti, Humanitas, 1997, p. 50.

complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații, așadar o dimensiune specific destinului uman."[24].

Metafora luminii este emblematică pentru opera lui Lucian Blaga, fiind inclusă în titlul volumului de debut și sugerând cunoașterea. Lumina, primul element al creației, este folosită pentru a contempla lumea, prin intermediul acesteia poetul devinind creator, iar acest lucru se înfăptuiește sporind tainele: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină"[25]. Lumina sa este comparată cu lumina lunii: „el pare a opta decisiv în favoarea mitului selenar, simbol al centrului psihic scufundat din care poetul controlează fondul inconștient. Luna este un <<soare oglindit>>, ea radiază o lumină secundă, niciodată una directă. Este un loc de răsfrângere în abis a soarelui rațional, oglindire prin care lumina apolinică își pierde facultatea ordonatoare."[26], care accentuează, în peisajul nocturn, starea de vrajă și mister: „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi flori de sfânt mister"[27] (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*). Dedublarea luminii este redată prin opoziția dintre „lumina altora", semnificând cunoașterea paradisiacă, și „lumina mea", cunoașterea poetică, de tip intuitiv.

Influența expresionismului este evidentă în poezia *Lumina raiului*, unde Blaga nu se află asemenea lui Arghezi între credință și tăgadă, ci le îmbrățișează cu patos pe ambele: „De unde-și are raiul–/ lumina? – Știu: Îl luminează iadul/ cu flăcările lui!"[28]. Erosul reprezintă o stare de încântare, care își are originea în voluptatea păcatului, o viețuire între paradis și infern, luminate reciproc și care coincid până la afirmarea vitalității, lumina raiului răsfrângând-o pe cea a iadului. Conceptul *voinței de putere*, care permite depășirea omului, abandonarea vechilor idoli, a mentalităților desuete și a speranței într-o lume de dincolo, a lui Nietzsche reprezintă sursa de inspirație a poeziei. Eul liric este cuprins de o trăire orgiastică, dionisiacă, dorind a se contopi cu cosmosul: „Spre soare râd!/ Eu nu-mi am inima în cap,/ Nici creieri n-am în inimă./ Sunt beat de lume și-s păgân!".

Izvorulnopții este un scurt omagiu expresionist dedicat frumuseții iubitei. Pentru eul poetic, ochii iubitei sunt „izvorul nopții", așadar originea unui fenomen ce atinge dimensiuni cosmice. În centrul acestui discurs liric se situează metafora nopții, însă, specific liricii blagiene, orice obiect își are originea în opusul aparenței sale, astfel că noaptea izvorăște din lumina ochilor femeii iubite. Rolul oximoronului este de a-i atribui femeii statutul de ființă tainică, o reunire a luminii și a întunericului. Trebuie avută în vedere însă perspectiva orfică, ceea ce înseamnă că iubita este doar o întrupare a Erosului cosmogonic. Blaga depășește cunoașterea paradisiacă prin cunoașterea luciferică și se apropie de lumină, îndepărtându-se de tendința de subordonare laturilor materiale ale existenței, care a dus la o îndepărtare de lumină, de origine. Întunericul este simbolul omului modern, exteriorizat până la abandon, până la rătăcirea de propriul său ego, iar, în lirica sa, este prezent împreună cu lumina, simbolul omului întors către sine însuși. Poetul pune în valoare revelațiile pe care le are în ambele regimuri: solar și nocturn. Izvorul este una dintre imaginile alegorice ale resurgenței abisale, daimonul poetului având însă efect regenerator, izvoarele irumpând dionisiac din afundurile ființei: „Sursa magică se află întotdeauna sub suprafața conștiinței, asemeni râurilor care își au izvorul adânc sub munte, dar ies la suprafață la mari depărtări de origine."[29]

Izvorul vieții își are originea în inimă, organ cu funcție simbolică și mistică: „O, inima:/ nebună, când se zbate-n joc sălbatic,/ atunci,/ atunci îmi spune că din lutul ei/ a fost făcut pe vremuri vasul/ în care Prometeu a coborât din cer/ aprinsul jar ce l-a furat din vatra zeilor"[30]. Așadar, inițial, inima reprezintă materialul din care a fost realizat vasul în care Prometeu a ascuns

[24] Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol", București, 1937, p. 56.
[25] Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 19.
[26] Corin Braga, *op. cit.*, p. 310.
[27] Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 19.
[28] *Ibidem*, p. 35.
[29] Corin Braga, *op. cit.*, p. 253.
[30] Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 45.

focul furat de la zei pentru a-l duce pământenilor. Mitul prometeic are valențe dionisiace „deoarece focul divin este imaginat ca esență a umanității, la fel cum cenușa lui Dionysos-Zagreus sfâșiat de titani este substanța din care ia naștere omenirea."[31] În a patra strofă, poetul se oprește asupra misticii creștine și aseamănă inima cu „lutu-n care-odinioară pe Golgota/ s-a scurs șiroaie sângele din trupul lui Iisus"[32]. Astfel că, din materia divină a inimii ia naștere omenirea și, tot din aceasta, va fi creat omul nou sau Supraomul. Prin urmare, dionisiacul din lirica lui Blaga este dublat de registrul mitic.

Picăturile și fiorii eternității sunt resimțiți în căderea stropilor de ploaie sau în razele de lumină, iar eul poetic se imaginează ca un Dumnezeu, aflat în ipostaza unui ascet de piatră: „și-ncremenit cum stau și pașnic/ ca un ascet de piatră,/ îmi pare/ că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,/ în care cerul este bolta./ Lin,/ lin,/ lin – picuri de lumină/ și stropi de pace – cad necontenit/ din cer/ și împietresc – în mine."[33] (*Stalactita*). Forța dionisiacă instituie o legătură între om și univers, între lumea subpământeană, cea pământeană și lumea cerească, ființa umană fiind asemănată unei stalactice, iar universul fiind comparat cu o grotă: „omul face joncțiunea între superior și inferior, asemeni unei stalactite într-o peșteră platoniceană."[34]

Complexitatea sufletului este prezentată în *Vei plânge mult ori vei zâmbi?*: „Eu/ nu mă căiesc/ c-am adunat în suflet și noroi −/ dar mă gândesc la tine./ Cu gheare de lumină/ o dimineață-ți va ucide-odată visul/ că sufletul mi-așa curat/ cum gândul tău îl vrea,/ cum inima iubirii tale-l crede./ Vei plânge mult atunci ori vei ierta?/ Vei plânge mult ori vei zâmbi/ de razele acelei dimineți,/ în care eu ți-oi zice fără umbră de căință: <<Nu știi/ că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?>>"[35]. Întâlnim o antinomie între intelectualismul socratic, asociat credinței creștine, transmis la Blaga pe filieră paternă, și cunoașterea prin simțuri, alăturată credinței panteiste, pentru care poetul optează.

În concluzie, extazul se exteriorizează în două maniere: prin dinamism dionisiac: dans, strigăt, joc, învârtire sau prin imobilitate contemplativă. În economia afectivă a universului de creație blagian, acestea se succed: „Pattern-ul comportamentului ambivalent al tânărului Blaga este de căutat în oscilația între dorința de afirmare și presiunea de renunțare la sine, între cuvânt și tăcere, din prima copilărie, reluată în ritm accelerat în perioada de nesiguranță și criză de mai târziu."[36] În lirica blagiană, sunt două posibilități de a trăi absolutul: în liniște, în nemișcare contemplativă, în înțelepciune apolinică a echilibrului sau în goană, în nebunie dionisiacă a mișcării.

BIBLIOGRAPHY

- **BIBLIOGRAFIA OPEREI:**

  - Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol", București, 1937
  - Blaga, Lucian, *Ceasornicul de nisip*, cap. *Revolta fondului nostru nelatin*, Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa, Editura Dacia, Cluj, 1973
  - Blaga, Lucian, *Curs de filosofia religiei*, Alba-Iulia-Paris: Fronde, 1994
  - Blaga, Lucian, *Trilogia cosmologică*, București, Humanitas, 1997
  - Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii,* Editura Humanitas, București, 2013
  - Blaga, Lucian, *Opera poetică*, Prefață de George Gană, Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, Editura Humanitas, București, 2018

[31] Corin Braga, *op. cit*., p. 296.
[32] Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 46.
[33] *Ibidem*, p. 47.
[34] Corin Braga, *op. cit*, p. 298.
[35] Lucian Blaga, *Opera poetică*, ed. cit., p. 53.
[36] Corin Braga, *op. cit*., p. 317.

- **BIBLIOGRAFIA CRITICĂ:**

- Balotă, Nicolae, *Euphorion. Eseuri*, Cap. *Lucian Blaga, poet orfic*, Editura pentru literatură, București, 1969
- Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti (perspective analitice)*, Colecţia „Studii", Editura Aula, Braşov, 2005
- Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Ediția a II-a, revizuită, Studiu introductiv de Călin Teutișan, Editura Tracus Arte, București, 2013
- Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, București, 1976
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Moraru, Cornel, *Lucian Blaga. Monografie, antologie comentată și receptare critică*, Editura Aula, Brașov

THE SACRED SIGN OF ARGHEZI'S POETRY

Margareta Onofrei
PhD, Piteşti

Abstract:Concerning the general definition of the poetic paradigm and the stylistic matrix of the arghezianism, this study reveals the problem of one of the component of the triadic pattern in Tudor Arghezi's poetry: the paradigm of the sacred sign.
Firstly, the starting point of this pattern is the symbol whose meaning is correlated with the mystery. From the three Arghezian symbols, the book, the tree and divinity, the last one substantiates the sacred paradigm which is related through inclusion with the other two and it developes at the awaited revelation of the sign. The paradigm of the sacred sign generates the drama of a tireless search of the divine especially as a hierophany in correlation with the profane.
Secondly, this tireless search is based on the presence of the paradigmatic features for the textualized and contextualized sign, in texts as Psalms, The Psalmist, The Witch Doctor, Since You Know Me, I Look at Flowers.
In conclusion, the coordinates of a superior poetry of searching the self develop from the perspective of the Arghezian sacred sign.

Keywords: paradigm, stylistic, sign, sacred, symbol.

Stilul personal arghezian, remarcabil prin unicitate, se raportează la seria paradigmatică integratoare prin care se accentuează această trăsătură definitorie a poeticii sale, cea care instaurează un model paradigmatic specific, recurent în opera lirică. Termenul de *paradigmă particulară* arghezianăse află în relație cu cel de stil individual, ca schematizare prin tipare ideatice obținute prin corelație cu *pattern*-urile lingvistice.

Schematizarea, în cazul lui Arghezi, se referă la o *matrice stilistică* (cf. Lucian Blaga) ale cărei puncte de referință sunt trei simboluri matriciale: cartea, divinitatea, arborele; prin intermediul simbolului, poetica se învecinează cu misterul pentru *că ,,numai imaginarul este capabil să îmbrățișeze infinita bogăție a unui simbol"*[1].

Paradigma lirică particulară arghezianăinstaurează un sistem poetic inovator dezvoltat în manieră specifică. Pornind de la cele simbolurile matriciale izotopice ale poeticii lui Tudor Arghezi care devin arhisememe paradigmatice, îmbogățite cu numeroși termeni care le susțin și le dezvotă semnificațiile, se pot identifica trei paradigme axiale lirice argheziene: paradigma artelor poetice, paradigma coincidenței sacru - profan, paradigma vegetalului. Ele se remarcă prin actualizare și sintagmatizare. La nivelul paradigmelor poetice contextualizate, coerența textuală are la baza prezența eului care se raportează reflexiv la fiecare dintre ele și fuziunea paradigmatică prin aplicarea principiului ordonator al coincidenței contrariilor. Arhisemnele *carte, Dumnezeu, copac* sunt generate de lexeme variate, fiecare în parte corelându-și semnificația cu simbolurile matriciale de la care se dezvoltă.

Stilisticianul Crișu Dascălu formulează o definiție pertinentă a paradigmei poetice din perspectivă semantică: *,,orice solidaritate semantică între cel puțin doi termeni care se raportează unul la celălalt prin intermediul unui suprasens poate fi definită drept o paradigmă."*[2] În cadrul limbajului poetic, paradigma și sintagma se raportează una la cealaltă; paradigma se obține prin destructurarea sintagmei, iar sintagma are la bază termeni paradigmatici.

Nucleul arghezian care generează paradigma sacrului învecinat cu profanul se regăsește în cele cincisprezece texte intitulate, după model biblic, *Psalm*, și se completează cu alte texte axate pe

[1] Nicolescu, 2002: 243
[2] Dascălu, 2010: 7

aceeași tematică a căutării divinității, precum *Psalmul mut*, *Psalmul de taină, Psalmistul*, extinzându-și semnificațiile asupra întregii lirici prin intersectare cu celelalte două paradigme poetice.

Așa cu observa Crișu Dascălu în lucrarea sa dedicată paradigmelor literare românești, opoziția sacru - profan este oarecum neutralizată la nivelul semnului, fiind însă imposibil de anulat în cazul semnificației fapt care generează *drama argheziană*[3], de factură existențială.

Într-o formulă simplificată a relației dintre creator și planul sacru, Nicolae Balotă identifică o dublă relație între cele două entități: *,,relația Psalmistului cu Domnul este aceea a omului cu semnul''*[4], tematica *Psalmilo*r fiind aceea a *,,în-ființării semnului''*[5]; drama argheziană derivă astfel, în această accepțiune, din omiterea divinului de a se revela sub forma semnului căutat și așteptat: *,,Am putea numi suferința sa o suferință în ordine semiotică; îi lipsește semnul absolutului, ceea ce în Psalm III numește <<semnul depărtării>>.''*[6]

Contextualizarea paradigmei poetice a coincidenței sacru – profan pornește de la sememele specifice *Dumnezeu* și *om* (*eu*), converitite, prin lexicalizare, în lexeme care, prin indexare, produc semnificația paradigmatică de ansamblu.

Figura transcendentului se constiuie ca un semn simbolic a cărui revelare iconică se sustrage permanent profanului, poetul neputând accepta imaginea sa încetățenită în creștinism:

Sfinții-au lasat cuvânt ca te-au văzut
Și că purtai toiag și barbă-ntreagă.

Materializării rudimentare a imaginii sacre Arghezi îi substituie semne lexemice concrete, precum: *Dumnezeu, Domnul, Părinte*, sau tabuizări lingvistice ca *Cine-știe-cine*,*Cel-de Sus și din veac, cel fără de vârstă, fără țărm, fără vamă, mare-aprinzatorule de stele*, care culminează cu exprimări analitice oximoronice (*Acel ce-atinge neatins noroiul*) sau paradoxale (*Cel ce știe însă nucunoaște*), paradoxul extinzându-și semnificația și prin perifraza adresativă din *Psalm VII*: *Ești ca un gând,și ești și nici nu ești*.

În cadrul paradigmei sacralității argheziene, Emilia Parpală identifică *un referent opac*[7], poetul devenind un căutător fervent al *unei motivări referențiale*[8]. Caracterul indescifrabil al semnului sacru determină accentuarea căutării, dar *,,opoziția ontologică dintre Ființă și ființareface ca psalmistul să nu întâlnească, de-a lungul încrâncenatei sale aventuri cognitive, decât indici ai semnului. Or această reprezentare metonimică nu semnifică divinitatea, ci o semnalează.''*[9]

S*emnalarea* semnului devine o insuficiență în textul *Psalmistul* în care se sintetizează nevoia acută de revelare a referentului de dincolo de semn prin lansarea dorinței unei aventuri cognitive pe care ar întreprinde-o eul în vederea identificării sale cu interlocutorul imaginar. Negarea veridicității *semnului* afirmă necesitatea dezlegării enigmei de dincolo de acesta, proces care nu se poate finaliza univoc, ci implică o participare a sacrului, deocamdată absent. *Semnul* reprezintă o certitudine purtată în suflet, dar care, trecând prin vreme odată cu individul, devine o insuficientă consolare cu absența sacrului în așteptarea *tâlcului* existențial care necesită rezolvarea.

Te-am dus de-a lungul vremii, în mine, ca un semn.
Și, făr-a te cunoaște, mi-ai fost imbold și-ndemn. [...]
Dar semnele, doar semne, răzlețe și-adunate.
Nu mai mi-ajung, părute și nici adevărate.
Vreau tâlcul plin să-l capăt și rostul lor întreg
Să-l pipăi dintr-odată, să pot să-l și dezleg. (*Psalmistul*)

Tâlcul sau semnificația devine rostul existenței psalmistului care ar dori să întreprindă acțiuni din sfera profanului asupra sacrului: pipăirea și dezlegarea. Drama lipsei de semnificație însă

[3] Dascălu, op. cit.: 173
[4] Balotă, 1979: 154
[5] *Ibidem*: 196
[6] Balotă, *idem*: 173
[7] Parpală, 2009: 40
[8] *Ibidem*
[9] *Ibidem*

domină un destin întreg de căutare din care derivă doar o speranţă nestrămutată că ceea ce există va deveni palpabil cândva, se va dezvălui ca recompensă a trudei căutării.

În alte texte, valenţele de semnificaţie pentru lexemul *semn* se diversifică; de exemplu, în textul *Vraciul*, poetul se substituie divinităţii absente, preluându-i atributele escatologice şi, precum modelul suprem, nu doreşte să se reveleze.

Un semn, şi tâmpla cerului se-apleacă.
Un semn, şi uraganul s-a trezit.
Un semn, şi neamuri noi s-au zămislit!
Dar semnul mâna mea nu vrea să-l facă! (*Vraciul*)

De regulă, însă, prin intermediul semnului pe care fiinţa umană îl conţine se invocă sacrul din cadrul sferei profane, prin atitudini antinomice de revoltă şi provocare sau de rugăciune resemnată:

Port în mine semnul, ca o chezaşie,
Că am leacul mare-al morţii tuturor.

Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger (*Psalm* III)

Paradigma semnului sacru aflat în relaţie directă cu profanul se exprimă prin lexeme recurente care conturează ambele planuri. Trăsătura generală a sacrului nu se abate de la conceptualizările creştine, Dumnezeu reprezentând forţa creatoare a universului, perfecţiunea, superioritatea în opoziţie cu individul uman, inzestrat cu o condiţie inferioară, limitată. Ceea ce particularizează lirica arghezian este aducerea sacrului în mediul profan sau a profanului într-un cadru sacru, prin îmbinarea inedită a celor două principii într-o *coincidentia oppositorum* specifică.

Dumnezeul arghezian este sursa inepuizabilă a vieţii, fiind preamărit în versuri de o sensibilitate aparte:

Eşti visul meu din toate cel frumos (*Psalm* VI)
Doamne, izvorul meu şi cântecele mele!
Nădejdea mea şi truda mea! (*Psalm* VII)

Repetiţia adjectivului pronominal posesiv accentuează apartenenţa individului la planul sacru, precum şi dorinţa de comuniune cu acesta. Lexemele *izvor, cântec, nădejde, trudă* exprimă, la nivel figurat, un tot unitar al apartenenţei, al incapacităţii umane de a vieţui fără sprijin divin.

Paradigma sacralităţii se întemeiază pe triada *Dumnezeu – Tărie – Cuvânt*, dezvăluind o simbolistică a fiinţării divinităţii în spaţiul de dincolo şi a revelării sale prin Cuvântul dintâi, prin logos. Lexemul *cuvânt* înglobează, însă, atât conotaţii sacre, cât şi profane, semnificaţia sa implicând arta literară, ca modalitate de exprimare a sinelui problematic.

Drama arghezian se reduce la o lipsă a revelării divine prin semnificaţii, atâta timp cât, la nivel afectiv, I se simte prezenţa superioară în fiecare element al lumii înconjurătoare. Lipsa se doreşte a fi compensată prin atitudini diferite, de la profunde lamentaţii melancolice, la implorare, provocare sau desfidere, Arghezi dovedindu-şi capacităţile creatoare prin atât de diferitele nuanţări ale unor stări de spirit scrutătoare.

Dorinţa de a coborî Creatorul în spaţiul creat se loveşte permanent de interdicţie, exprimată, de regulă, prin cuvântul – semn sau chiar printr-o tăcere - sursă a deznădejdii psalmistului. Lexemul *cuvânt* (*Ţi-am auzit cuvântul zicând că nu se poate*, *Psalm* II) aparţine aceluiaşi câmp semantic sacru invocat, extins prin lexemele *povaţă* (*Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună*, *Psalm* III) şi *poveste* (*Singuri, acum în marea ta poveste*, *Psalm* VI).

Eul liric, negăsind referinţa abstractă de dincolo de *cuvânt* sau de *poveste*, se erijează în reprezentatul sacru aparţinând lumii profane, unind cele două contrarii, într-o manieră imperfectă a manifestării Tăriilor în spaţiul terestru:

Sunt robul vostru hotărât de sus,
Să fie caricatura lui Iisus. (*De când mă ştii*)

Arogându-şi noua postură, eul - demiurg caricatural parcurge drumul îngust al terestrităţii, dominat fiind de sentimente profund umane din sfera negativului, *milă şi dezgust,scârbă*, purtând

povara misiunii sale pe care nici măcar nu o înțelege, complăcându-se în disimularea sacrului dinaintea *stăpânului* cu trăsături opuse față de ale sale, care aparține sferei pozitivului:

Stăpâne drag, gingaș ca un lăstun (*De când mă știi*)

Domnul, veșnicul și bunul (*Psalm* V).

Odată cu eul caricatural, este absorbit de planul derizoriului și eul - model, Creatorul suprem:

Vreau să te-ntreb: când m-ai ales, ai fost nebun? (*De când mă știi*)

Dincolo de această viziune caricatural - ironică a creației aflată în căutarea Creatorului, simbolistica de factură hristică este prezentă și în formulări implicite care denotă comuniunea puternică dintre planul uman și cel divin. Astfel, eul însetat de ideal ar concepe pruncul omenirii alături de feminitatea absolută sau s-ar erija în ipostaza de crucificat, reluând predestinarea martirizării în numele credinței și al iubirii:

Pur trandafir, bătut în cuie de diamant pe crucea mea

Unde sunt degetele tale să-mi caute-n cunună spinii? (*Psalmul de taină*)

Pe lângă atributele divinității pe care și le-a arogat, eul continuă căutarea asiduă a prezenței de dincolo de absență, scotocind universul familiar pentru a scoate la iveală ceea ce este deja cunoscut de spațiul profan, semnul așteptat, dar este enigmatic pentru eul sfâșiat de dorința regăsirii liniștii originare prin identificarea semnelor divine:

Mă uit la flori, mă uit la stele

Ești chinul dulce al tristeții mele

Mă uit în mine, ca într-o chilie,

Mă uit în ceruri, în Împărăție [...]

Fuseși în toate și te-ai dat în lături [...]

Toate îl știu pe Domnul: niciuna nu mi-l spune. (*Mă uit la flori*)

De-a lungul liricii argheziene, drama însingurării se amplifică și cuprinde atât imposibilitatea de a primi un semn palpabil din sfera sacrului, cât și izolarea prin căutare de restul terestrului care nu cercetează, ci prezintă certitudinea existenței Sale.

Extinderea paradigmei sacru - profan, de la nivelul actanților (eul și Creatorul) se produce prin intermedierea semnelor specifice ambelor planuri: indici spațio-temporali (*Împărăție/ Tărie/ boltă, zări, sus* versus *grădina, Moșia, câmpia, câmpul, Bărăgan, livada, locul, asfalt, ogivă, vizuina, ținutul, oră, veac, leat, noapte, înserare, veșnicie*), repere astrale (*lună, soare, stea, aștri*) și materiale (*candele, lumânări, tămâie, clopote, potir, cădelnițe, cruce*), imaterialități (*înger, suflet*), simboluri ale faunei și florei (*sământă, plante, floritrandafiri, verbină, nalbă, patlagină, petală, spini, mărăcini, buruieni/bălării, țintaur, cucută, spânz, pir, levănțică, leuștean, ceapă, cucuruz, iarba, cocorii, vulturii, șoim, vrăbii, lăstuni* etc.).

Din perspectiva semnului sacru, încadrat paradigmei sufletești argheziene se desfășoară o lirică a profunzimilor spirituale aflată în perpetuă căutare a sinelui problematic, originar.

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979

Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Regală pentru Literatură și Artă, 1943

Dascălu, Crișu, *Poetikon*, București, Editura Ideea Europeană, 2007

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1944

Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976

Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Iași, Editura Junimea, 2002

Nicolescu, Basarab, *Teoreme poetice*, Iași, Editura Junimea, 2007

Parpală, Emilia, *Psalmii lui Tudor Arghezi. O perspectivă semio-discursivă*, în *Studii deștiință și cultură*, anul V, Nr. 4 (19) Decembrie 2009

Simion, Eugen, *Intoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Editura Cartea Românească, 1981

THE ROMANIAN POETIC LANGUAGE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Maria Melania Angheluş
PhD Student, University of Piteşti

Abstract:This paper proposes a brief analysis of the Romanian poetic language features in the second half of the 20th century, focusing on neomodernism, one of the most prolific Romanian poetic period. Having a variety of influences, the poetry of neomodernist writers is characterized by innovation and ingeniosity due to its various expressive means, and also to its language techniques used to express genuine feelings, emotions and ideas. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Mircea Dinescu are some of the poets of the generation, who give a new identity to the Romanian poetic language.

Keywords: neomodernism, expressivity, lyricism, Ana Blandiana, poetic language

În a doua jumătate a secolului al XX-lea se produce o remarcabilă evoluţie de ordin calitativ a limbajului poetic românesc, deşi contextul istorico-social era nefavorabil nu doar creaţiei poetice autentice, dar şi literaturii şi culturii, în general.

Depăşind dificultăţile de ordin politic întâmpinate imediat după instalarea noului regim, poezia românească reuşeşte să se înalţe pe cele mai înalte culmi ale expresivităţii, căutând permanent noi forme şi modalităţi de a exprima trăiri autentice, puternic subiectivizate şi individualizate, în raport cu universul ce i se oferea spre descoperire. Eul liric se cerea redescoperit, întrucât fusese ignorat în perioada pervertită de ideologia comunistă. Desigur, traseul urmat până la înregistrarea unei adevărate evoluţii a fost destul de sinuos, poezia românească fiind supusă unor mutilări umilitoare, creatorii de universuri lirice suportând consecinţe dintre cele mai grave.

Aşadar, a doua jumătate a secolului al XX-lea debutează cu direcţia nesemnificativă ce nu poate fi considerată decât o involuţie a limbajului poetic, cunoscută sub numele atribuit de către specialişti, de „literatură proletcultistă". Această falsă literatură se manifestă plenar în deceniul al şaselea, având, însă, şi reminiscenţe ulterioare, ce apar izolat, în paralel cu celelalte direcţii literare.

A doua direcţie literară, ce marchează momentul evolutiv al limbajului poetic, cristalizată în anii '60 - '70, este reprezentată de noul val modernist, cu denumirea convenţională de neomodernism. Acesta este momentul în care discursul liric capătă o nouă înfăţişare, urmând modelul deja instaurat în perioada interbelică.

Următoarele două decenii coincid cu o altă direcţie literară, ce marchează tot o evoluţie a limbajului poetic românesc, aceasta fiind postmodernismul. Filiaţii postmoderniste se întrevăd încă din perioada anterioară, însă scriitori ce aderă cu adevărat la acest nou program estetic sunt cei ai generaţiei '80 şi dincolo de aceasta.

Începând cu neomodernismul şi continuând cu postmodernismul, creaţia poetică şi literatura, în genere, reintră pe făgaşul normal al evoluţiei literare, înregistrând rezultate spectaculoase, de o valoare incontestabilă, ce nu pot decât să evidenţieze imensul potenţial expresiv al limbii române. Specialiştii, deopotrivă, certifică faptul că poezia din această perioadă fecundă stă alături de cea mai bună poezie a lumii.

Demersul de faţă îşi propune să identifice câteva trăsături specifice ale direcţiei neomoderniste într-o succintă analiză a limbajului poetic românesc din această perioadă prolifică şi deosebit de interesantă din punct de vedere valoric, făcând apel, ori de câte ori este necesar, la tradiţie, la ceea ce s-a impus deja în epocile anterioare, pentru a i se evidenţia noutatea şi măiestria. Prezenta analiză va avea ca temei teoretic atât lucrări de specialitate din domeniul criticii literare, cât şi cercetări consacrate din domeniul lingvistic, astfel încât să ofere o privire de ansamblu asupra

limbajului liric perioadei aflate în discuţie, ce nu poate fi socotit, în ultimă instanţă, decât drept inovator la toate nivelele textului poetic.

Poezia românească neomodernistă realizează un salt major în ceea ce priveşte evoluţia limbajului poetic, restabilind ordinea firească din interiorul spaţiului artistic, pierdută în urmă cu un deceniu. Se poate afirma ideea conform căreia scriitorii neomoderniști şi-au concentrat atenţia mai mult asupra poeziei, deşi producţii literare epice extrem de valoroase există şi în această perioadă, întrucât poezia a avut cel mai mult de pierdut în perioada acelui hiatus impus de o ideologie care nu urmărea decât îndoctrinarea maselor, folosind orice mijloace existente.

Sunt binecunoscute cazurile unor poeţi care nu părăsesc lirismul nici când se află pe tărâmul prozei. Un caz elocvent în acest sens este Ana Blandiana, o „*reprezentantă tipică*" a generaţiei, care, simţindu-se atrasă de perspectivele narativităţii, găseşte noi modalităţi de exprimare, în definitiv, a poeticităţii, acestea fiind eseurile şi prozele de factură fantastică, considerându-le prelungiri şi, totodată, dezvoltări ale viziunilor lirice. „*Am trecut dinspre poezie spre proză* – mărturiseşte poeta – *nu pentru a părăsi poezia, ci pentru a-i lărgi împărăţia, pentru a da o mai largă desfăşurare obsesiilor şi viziunilor ei.*" [1] Critica literară le-a conferit deja statutul de „proze poematice", aprecieri în acest sens regăsim la Nicolae Manolescu, care le consideră „*poetice, fantastice şi memorialistice*", ori la Iulian Boldea, care afirmă că proza Anei Blandiana „*are toate atributele unei proze poematice, în cadrul căreia subiectul e redus la strictul necesar păstrării canoanelor genului, dominantă fiind capacitatea de sugestie, creearea unei atmosfere supraordonatoare care cuprinde, în cadrele ei fluide, gesturi şi fapte, figuri şi detalii învestite cu funcţii simbolice ori cu conotaţii ritualice*."[2]

De altfel, la fel de binecunoscute sunt şi operele epice de factură realistă ale unor redutabili scriitori, în care narativitatea îşi dispută întâietatea, înainte de toate. Cert este, însă, faptul că poezia apare, în această perioadă, în prim-planul universului literar, bucurându-se de un statut special, fiind socotită drept limbaj specific configurat ca atare de un lirism înţeles ca „*decantare a unor sentimente şi trăiri autentice*."[3]

Poezia neomodernistă nu poate fi înţeleasă la adevărata sa valoare, dacă nu facem referire la momentele care au prefigurat apariţia acesteia. Astfel că, termenul de neomodernism, atribuit de specialiştii vremii, face trimitere la modernismul românesc manifestat în perioada interbelică. Nu puţini au fost cei care au afirmat că această generaţie de poeţi reface legăturile suspendate cu modernitatea, recuperând şi continuând tendinţele estetice ale respectivei perioade.

Conceptul de modernitate a limbajului poetic se impune în prima jumătate a secolului aflat în discuţie, atunci când o serie de poeţi recurg la numeroase modalităţi şi procedee de îmbogăţire şi dezvoltare a formelor de expresie poetice. Se remarcă, astfel un proces de inovare a limbajului, proces semnalat, susţinut şi teoretizat în acea perioadă de criticul Eugen Lovinescu, în paginile revistei cenaclului literar *Sburătorul*, sub titlurile *Critica şi literatura* (1922) şi *Critice. Poezia nouă* (1923).

De altfel, criticul literar susţine vehement teoria *sincronismului*, care înseamnă „*acţiunea uniformizatoare a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare între dânsele, printr-o interdependenţă materială şi morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un saeculum, adică o totalitate de condiţii configuratoare a vieţii omenirii*"[4]

Sincronismul lovinescian propune, în primul rând, schimbarea, şi anume dezvoltarea producţiilor literare româneşti ale perioadei, prin înglobarea în ţesătura lor a tehnicilor inovative utilizate deja în literatura europeană de un Baudelaire, Rimbaud sau Mallarmé. Acest fapt un presupune deloc o simplă imitaţie a unor structuri stilistice deja consacrate, ci îndeamnă la configurarea unor limbaje poetice româneşti complet diferite, care să permită influenţe şi să evidenţieze redescoperirea potenţialului expresiv al limbii autohtone.

---

[1]Blandiana, A., 2010, p. 130
[2]Boldea, I., 2000, p. 40
[3]Boldea, I., *Ana Blandiana, monografie*, 2000, p.7
[4]Boldea, I.*De la modernism la postmodernism,* Editura Universităţii „Petru Maior", Târgu-Mureş , 2011, p.34

Deşi noua direcţie a modernităţii în care se înscrie literatura în prima jumătate a secolului al XX-lea încearcă să se opună tradiţiei, în fond un face altceva decât s-o continue, să-şi clădească noua viziune păstrând ecouri vagi ale orientărilor estetice anterioare. Este ceea ce criticul Matei Călinescu, în cercetarea sa, *Conceptul modern de poezie*, a demonstrat, făcând apel la poeticile moderniştilor străini, dar şi a celor autohtoni, iar concluzia la care ajunge autorul este că „în literatură se întâmplă adeseori ca adversarii unei doctrine estetice să fie printre cei care, de fapt, o continuă; în timp ce aceia care se vor neapărat urmaşii ei fideli sunt, la fel de des, adevăraţii ei adversari: căci izbutesc s-o compromită."[5]

În acelaşi sens, criticul Iulian Boldea afirmă că „*modernismul românesc este, s-ar putea spune, fructul unei sinteze între experienţă (tradiţie) şi experiment (noutate), desigur, în consonanţă cu spiritul veacului.*"[6] Acelaşi critic surprinde în cercetarea întreprinsă câteva trăsături dominante ale modernităţii, afirmând că: „*Modernitatea e un concept estetic ce conotează, în primul rând, corespondenţa dintre opera de artă şi epoca în care ea este făurită, legătura strânsă, dar, în acelaşi timp atât de subtilă, dintre creaţia artistică şi mediul social care o generează. Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanţa dintre trăire şi operă, dintre textul literar şi emoţia estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiţie trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine, într-un mod naiv, în termeni de opoziţie faţă de o tradiţie anchilozantă, stagnantă, needificatoare. Modernismul e, aşadar, o expresie a unui anumit radicalism de expresie şi de conţinut, el înglobând în sfera sa orientări literare precum simbolismul, expresionismul, imagismul etc.* "[7]

„*Poetul modern* – afirmă Nicolae Manolescu - *este de obicei «inocent» în raport cu tradiţia: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintaşii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Pentru el, tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic*"[8]

Aşadar, limbajul poetic modern este transfigurat atât la nivel formal, cât şi la nivel de conţinut, de poeţii avizi de schimbare până la asemenea nivele, care pot părea şocante şi inteligibile. Lirismul este cel care primează în poezie, urmărindu-se obţinerea unui efect estetic. George Bacovia se impune în direcţia poeticii simboliste; Ion Barbu, cel mai inovator poet al vremii, impune maniera ermetizantă a poeziei; Lucian Blaga poetizează în chip expresionist; iar, nu în ultimul rând, Tudor Arghezi, pe urmele lui Baudelaire, impune estetica urâtului în universul poeziei, care până în acel moment căutase să obţină frumosul folosind alte mijloace.

Din sfera modernităţii un pot fi excluse mişcările de avangardă, care sunt şi mai radicale în ceea ce priveşte transfigurarea limbajului poetic. O influenţă reală, după cum vom vedea ulterior, asupra neomodernismului, o va avea generaţia tinerilor scriitori din jurul revistei *Albatros*, înfiinţată în 1941, condusă de Geo Dumitrescu, care manifestă dorinţa de a se opune artei şi „*formelor*" (esteticului) şi de a crea o poezie a revoltei, subiectivizată, socială, în interiorul căreia transpare sarcasmul, şi îndeamnă la solidaritate cu suferinţa din jur. Valorificând creativ dimensiunea ludică şi parodică a discursului liric, modelul grupării va avea ecou la Marin Sorescu, Mircea Dinescu şi la generaţia poeţilor postmodernişti.

O altă grupare literară, considerată drept o „*prelungire a suprarealismului*", reprezentată de Gellu Naum, Virgil Teodorescu şi Paul Păun, se manifestă prin revolta împotriva radicalismului promovat de primul val suprarealist, de la revista *unu* a lui Saşa Pană, dar şi de al colegilor de generaţie, Gherasim Luca şi D. Trost. Programul estetic al acestei grupări suprarealiste este expus în manifestul *Critica mizeriei*, apărut în 1945, şi propune „*permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei*."

Gruparea literară de mare însemnătate pentru conturarea neomodernismului a fost *Cercul literar de la Sibiu*, la configurarea căreia iau parte tineri studenţi de la *Facultatea de Litere şi Filozofie*, dar şi de la alte facultăţi, reuniţi în jurul a două modele exemplare, L. Blaga şi O. Goga.

---

[5]Călinescu, M., *Conceptul modern de poezie*, Editura Paralela 45, 2005, p. 140
[6]Boldea, I., op. cit, 2011, p. 34
[7]Ibidem
[8] Manolescu, N., *Despre poezie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 37

Ulterior, „*cerchiştii"* se îndreaptă către un alt model considerat a fi în acord cu propria lor ideologie artistică, E. Lovinescu. Valoarea estetică a fenomenului artistic apărată de noul lor model apare în prim-planul ideilor promovate de aceştia. În *Manifestul Cercului Literar de la Sibiu, Ardealul estetic*, apărut în 1943, sub forma unei scrisori adresate criticului E. Lovinescu, semnat de I. Negoiţescu, V. Iancu, E. Todoran, C. Regman, O. Drimba, I. Oana, R. Stanca, R. Dăscălescu şi Şt. Aug. Doinaş, *cerchiştii* îşi formulează propriul program estetic. Acesta se fundamentează nu pe sincronizarea cu spiritul epocii, aşa cum îşi doreşte E. Lovinescu, ci pe restaurarea unor modele culturale veritabile ale umanităţii (Goethe şi Schiller). Creaţia majoră „*nu-şi poate afla ambianţa cultă şi prosperă,..., decât în urbanitate şi exclusivitate estetică.*"[9]

Şt. Aug. Doinaş, alături de R. Stanca şi de I. Olteanu îşi îndreaptă atenţia către o specie literară mai veche, balada, reuşind să creeze remarcabile opere artistice de acest gen. După *Resurecţia baladei*, articol publicat în revista *Cercului*, în mai 1945, în care Radu Stanca propune o poetică a acestei specii, activitatea literară desfăşurată de aceste grupări încetează, pe fondul degradării contextului istoric.

Modelul *Cercului Literar de la Sibiu* va avea posteritate la poeţii generaţiei şaizeciste, cu deosebirea că, neomoderniştii îşi vor îndrepta atenţia către valorile estetice promovate de modernismul interbelic naţional şi de postmodernismul de peste hotare.

Aceste orientări cu un parcurs atât de important şi de interesant pentru literatura română sunt întrerupte brusc şi înlocuite, în deceniul al şaselea de literatura proletcultistă, o pseudoliteratură, impusă de regimul totalitar instaurat la putere. Tinerii poeţi care începuseră să-şi consolideze o viziune şi un anumit program estetic şi care, cel mai probabil, ar fi cunoscut o evoluţie spectaculoasă, se văd nevoiţi să renunţe brusc la libertatea de creaţie, în favoarea adoptării tiparului literar prestabilit de regimul politic comunist de după război. În spiritul noutăţii proferate de adepţii doctrinei comuniste, anumiţi poeţi se lasă angrenaţi, din diverse raţiuni, în acest proces de transformare a universului literar. Nina Cassian, Maria Banuş, Şt. Aug. Doinaş sunt câteva voci lirice de un talent remarcabil, care îmbrăţişează scriitura realist-socialistă, ce ignoră dimensiunea estetică a operei literare, folosindu-se de procedee învechite, cu mult depăşite, de transpunere a unei realităţi idealizate, în vederea promovării unor idei politice staliniste. Sunt şi cazuri de poeţi care nu îşi trădează crezul artistic în perioada deceniului proletcultist, însă tot aceştia sunt şi cei care vor avea foarte mult de suferit din cauza regimului comunist.

Poezia acestei perioade iese din tiparele binecunoscute ale poeticităţii de până atunci, fiind lipsită de lirism, acel fior care conferă identitate şi autenticitate actului poetic, îndreptându-se către un nou tipar deformat, cu mult limitat din punct de vedere al modalităţilor de expresie, subordonat de această dată nu principiului estetic, ci întrutotul principiului clarităţii maxime.

Limbajul poetic al acestei perioade se caracterizează prin simplitate, transparenţă, univocitate şi epicizare, fiind metamorfozat în aşa fel încât să fie cât mai accesibil pentru masele de oameni ai muncii. Aşadar, discursul poetic devine prozaic, eliberat de orice încercare de subiectivism, ambiguizare sau aluzivitate, principii esenţiale ale marii poezii de pretutindeni, fiind construit în manieră didactică, în spirit propagandistic şi persuasiv.

Modalităţile expresive ale poeziei „obsedantului deceniu" nu se diversifică, ci dimpotrivă sunt reduse şi simplificate la maximum, astfel încât un anumit tip de mesaj să fie transmis într-un mod cât mai direct, fără să fie nevoie de prea multe artificii stilistice, întrucât era destinat proletariatului. Se urmărea, astfel, conturarea unui anumit tip de creator poetic, „poetul progresist", fără o identitate anume, a unui anumit tip de limbaj „*uşor de acceptat şi de deprins, spontan, sincer, prietenos*"[10], tocmai pentru ca un anumit tip de lector vizat să nu fie supus unui efort de descifrare.

Reprezentative pentru această perioadă, remarca exegetul Eugen Negrici în studiul său *Literatura română sub comunism. Poezia,* sunt tipurile de *poezie agitatorică* şi *encomiastică.*

Asemenea texte poetice sunt strict limitate atât din punct de vedere tematic, cât şi din punct de vedere stilistic, pentru a servi cât mai bine politicului. „*In spatele imaginarului agitatoric, se întrezăresc miturile politice comuniste (al progresului perpetuu, al viitorului de aur) complexe de*

[9] Negoiţescu, I., *Ardealul estetic*, *Viaţa*, 1943
[10] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia,* p.29

putere (ale unei puteri câştigate nu şi consolidate) şi miturile religioase. Poezia valorifică, până la epuizare, prin cuvinte din acelaşi câmp semantic şi prin construcţii simbolice, tema inaintării şi a ascensiunii. Sunt probabil printre cele mai simple manifestări expresive cu putinţă şi care solicită un efort minim în receptare."[11]

Perioada de constrîngere drastică începe să dea semne de relaxare încă de la jumătatea anilor '50, moment în care poeţii, chiar şi dintre cei care adoptaseră stilul realist-socialist, simt o nevoie acută de schimbare a modului de creaţie poetică. Dintre aceia care întradevăr se angajează în acest proces de redefinire a poeticităţii şi care, de asemenea, propun reluarea modalităţilor lirice moderne autohtone şi universale, sunt poeţii grupaţi în jurul revistei clujene *Steaua*, condusă de A. E. Baconsky, alături de colegii de generaţie, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Ion Horea, Aurel Rău, Petre Stoica. Poezia steliştilor oferă primele semne de redresare a universului poetic, întrucât aceasta redevine limbaj specific, capabil să sugereze, nu să informeze, configurat ca atare de o sensibilitate creatoare, care îl percepe ca pe un mod de reflecţie a unor trăiri şi a unei viziuni individuale autentice, un produs literar subordonat, în primul rând, principiului estetic.

O figură simbolică aparte a acestei perioade de regăsire a lirismului atât de specific poeziei este cea a poetului de un excepţional talent, dispărut mult prea devreme, Nicolae Labiş. Autorul *Primelor iubiri* şi a cărţii postume, *Lupta cu inerţia*, poetizând în manieră rimbaudiană ori baudelairiană, redescoperă izvoarele discursului liric interiorizat şi reuşeşte să transfigureze expresia poetică, aducând noutate în spaţiul poetic evident contorsionat de viziunea „inovativă" a partidului.

Deşi primele versuri ale tânărului poet se înscriu în limitele poeziei conformiste, de structură epică, discursivă, într-un timp relativ scurt, Labiş reface calea întreruptă abrupt a evoluţiei lirismului românesc, regăsind dimensiunea reflexiv-interiorizată a poeziei, păşind, în ultimă fază, pe tărâmul ideilor. Influenţe eminesciene, sadoveniene, argheziene sau bacoviene transpar în mod evident în versurile acestea confesive ale poetului din volumul apărut postum. Eugen Simion semnala faptul că „*deosebirea faţă de versurile anterioare e mare: semnele de lirism, de acolo, se împlinesc şi se generalizează, aici, în cadrele unei poezii esenţial reflexivă. Motivele poetice sunt cam aceleaşi, răsfrânte însă înlăuntru, intelectualizate. Procesul de intelectualizare a lirismului nu anulează, la Labiş, valoarea spontană a emoţiei. Ca şi Eminescu, care păstrează toate motivele poeziilor sale din tinereţe, Labiş îşi «tratează», cum zice el cu o formulă demitizantă, orgolios prozaică, temele iniţiale, dar dintr-o perspectivă poetică indiscutabil superioară. Primul semn e limitarea şi chiar eliminarea epicului. Al doilea e păşirea pe terenul ideii. Trecerea la o poezie de comunicare intimă şi chiar la un lirism cerebral se face repede, fără pregătiri speciale. Cu hotărâre, Labiş ne introduce în intimitatea experienţei sale, cîştigându-ne, de la început, prin modul degajat de a se confesa*."[12]

Tendinţa de înnoire a poeziei în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cu reuşite semnificative, prefigurată de gruparea steliştilor şi continuată de fenomenul labişian, iar mai apoi de generaţia şaizecistă, îşi are, în mod evident, izvoarele în modernismul interbelic românesc, dar şi de peste hotare. Este lesne de înţeles că legăturile cu modernitatea interbelică trebuiau refăcute, întrucât poezia românească avea nevoie de modele exemplare pentru a reuşi să se elibereze de sub tutela ideologiei comuniste, care o silise să se transforme până la nerecunoaştere.

Moderniştii îmbracă poezia românească în veşminte noi, manifestând o atitudine de negare a tradiţiei poetice de până atunci, marcând, astfel, un moment important în literatura noastră. Tot o astfel de atitudine se întrezăreşte la poeţii generaţiei şaizeciste, care îşi doresc cu ardoare şi chiar reuşesc să depăşească lirica realist-socialistă şi să reinstaureze, în mod spectaculos, un mod autentic de creaţie poetică.

Apariţia neomodernismului, denumire atribuită de literatura de specialitate generaţiei şaizeciste, produce o schimbare majoră în poezie. Poeţii neomodernişti precum Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru etc. sunt preocupaţi, în special, de regăsirea lirismului autentic înzestrat cu noi valenţe artistice. Buni cunoscători ai limbii şi

[11] Ibidem
[12] Simion, E., *Scriitori români de azi, I,* p. 159

literaturii române şi străine, majoritatea fiind absolvenţi ai unor facultăţi de Litere, poeţii noii generaţii încearcă să sincronizeze fenomenul artistic autohton cu manifestarea postmodernismului occidental, reuşind să creeze o revelaţie poetică inegalabilă.

Respectând tradiţia şi apelând la inovaţie, în acelaşi timp, lirica noemodernistă marchează o „*schimbare de paradigmă"* a poeziei româneşti, caracterizându-se prin: „*revenirea discursului liric la formele de expresie metaforică, la imagini artistice insolite, la reflecţii filozofice, rafinament compoziţional şi stilistic, asociaţii lexicale neobişnuite*"[13], reinterpretarea miturilor, cultivarea unei poetici a existenţei şi a cunoaşterii, valoare estetică, cultivarea meditaţiei morale, intelectualizare, diversificare tematică, abordarea marilor teme ale liricii, exploatarea posibilităţilor stărilor de vis şi reverie, atitudine ironică, spirit ludic, subiectivitate, înţelegerea poeziei ca pe un gest de exprimare a unor idei, atitudini, trăiri, emoţii şi sentimente profunde ale individului.

Iulian Boldea este de părere că „*pătrunderea în dinamica eului, evaluarea tectonicii abisale a miturilor, reinventarea confesiunii, cu valenţele sale subiective şi reflexive adiacente, accentul acordat erosului, sunt teme şi constante ale lirismului ce au conferit identitate neomodernismului.*"[14]

Întrucât tendinţa dominantă a tinerilor poeţi de după 1960 a fost recuperarea adevăratelor valori artistice pierdute în urmă cu un deceniu, se remarcă o interferenţă de stiluri în poezia cultivată de aceştia. Valenţe expresioniste, simboliste, romantice, suprarealiste şi nu numai, se observă în scrierile neomoderniştilor preocupaţi de redefinirea poeticului.

Utilizând, de altfel, noi mijloace de expresie artistică, textele poetice ies din tiparele consacrate până atunci, fiind nonconformiste, izbind cititorul prin asocierile semantice neobişnuite de mare sugestivitate dispuse într-o formă grafică neexploatată în perioadele precedente şi lasă, doar, impresia de inteligibilitate. *„Ca aspect general, în afara bogăţiei remarcabile a modalităţilor s-a putut constata o dezvoltare spectaculoasă a limbajului poetic, mai cu seamă a celui ce descoperă prin metonimie şi ambiguitate corespondenţele unor stări de dezgust şi disperare."*[15]

Inovaţiile la nivelul limbajului au şocat la acea dată, fiind totodată privite cu admiraţie deoarece erau descoperite noi formule de explorare a frumuseţii şi expresivităţii limbii. „*Poezia neomodernistă este, am putea spune, o poezie însufleţită de idealul noutăţii expresive, al unor mutaţii de viziune, de atitudine şi de stil.*"[16]

Într-un studiu în ceea ce priveşte limbajul poeziei neomoderniste, adoptând un model de text, de inspiraţie generativistă, Ecaterina Mihăilă evidenţiază câteva aspecte specifice utilizate în epoca aflată în discuţie.

Primele procedee poetice atât de specifice perioadei, care izbesc cititorul încă de la prima lectură a unui astfel de text, se evidenţiază la nivel grafic. *„Specific poeziei din această perioadă este însă, şi din punct de vedere grafic, dezordinea: versurile lungi alternează cu versurile scurte, uneori formate dintr-un singur cuvânt, cel mai adesea nu mai există strofe, iar când există, au un număr variabil de versuri. Toate regulile ortografice sunt încălcate: majusculele dispar iar semnele de punctuaţie sunt folosite aleatoriu."*[17]

Astfel de texte poetice cu o anumită structură formală aleasă de creator tocmai pentru a evidenţia o viziune personală şi pentru a creea anumite efecte artistice, întâlnim la toţi poeţii neomodernişti. Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Cezar Ivănescu, Cezar Baltag, Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, dar şi mulţi altii surprind cu versurile lor lipsite de prozodie sau semne de punctuaţie, scrise fără majuscule sau dimpotrivă, aşezate în pagină într-un mod neobişnuit, versuri ce compun nişte structuri originale ce creează nişte efecte surprinzătoare şi lasă loc numeroaselor interpretări.

O poezie care şochează de-a dreptul este *A doua scrisoare* a lui Mihai Ursachi, scrisă în 1970, care nu este altceva decât o pagină albă cu această o notă de subsol: (*Fiind scrisă în limba*

---

[13] Bădărău, G., 2007, p. 27
[14] Boldea, I., 2011, p. 80
[15] Negrici, E. *Literatura română sub comunism. Poezia, p.8*
[16] Boldea, I., 2011, p.79
[17] Ibidem, p. 39

melancolică, cu caractere insesizabile, scrisoarea se adresează numai celor care pricep de la sine această limbă.)

Pe lângă „*libertatea în versificaţie, inovaţia, ingeniozitatea grafică şi nonconformismul ortografic*”[18], se remarcă în această perioadă folosirea prozodiei şi a formelor fixe de poezie, la poeţi precum Şt. Augustin Doinaş, Constanţa Buzea, Radu Cârneci, Horia Bădescu, Leonid Dimov etc.

Din dorinţa de a-şi manifesta virtuozitatea poetică, poeţii aflaţi în discuţie scriu sonete, rondeluri, psalmi, elegii, imnuri, respectând, astfel, modele canonice impuse în diferite perioade ale evoluţiei poeziei.

Un maestru desăvârşit al diferitelor forme de poezie este, în această perioadă, Leonid Dimov, cel care, alături de Dumitru Ţepeneag, impune *onirismul estetic*, o direcţie nouă axată pe problematica visului, ce-şi extrage sevele din suprarealismul românesc şi propune, nu descrierea visului, ci folosirea legilor visului pentru a creea o operă de artă lucidă.

Din punct de vedere semantic, procedeele specifice perioadei în discuţie, generatoare de poeticitate, lăsând loc unor multiple interpretări ale poeziilor, se prezintă sub forma unor asocieri dintre cele mai neobişnuite de cuvinte. Ecaterina Mihăilă, în studiul citat, analizând nivelul de adâncime al structurii de suprafaţă, operează cu termenii de incompatibilitate şi distanţă semantică dintre elementele grupurilor nominale şi verbale. „*Incompatibilitatea semantică pune accentul, în primul rând, pe surpriza pe care o produce lectorului o deviere faţă de un cod constituit ca şi pe sugestivitatea pe care asocierea semantică respectivă o creează, pe câtă vreme, distanţa semantică pune accentul, pe de altă parte, pe deschiderea interpretativă.”*[19]

Poeţii neomodernişti îşi asumă cele mai mari libertăţi în ceea ce priveşte limbajul poetic, asociind cuvinte dintre cele mai diverse domenii, ori inventează altele pentru a obţine imagini insolite şi efecte artistice, întrucât numai poezia cea mai adevărată poate să cunoască astfel de relaţii.

Ecaterina Mihăilă propune un inventar sumar al conexiunilor semantice incompatibile frecvente în neomodernism, pornind de la studiul asupra epitetului în poezia română modernă, al Paulei Diaconescu, în care surprinde următoarele asocieri: obiect fizic şi trăsătură umană– „*un bun simţ al stelelor*” (N. Stănescu), „*casta luminiscenţă*” (I. Alexandru); contradicţie între termeni (oximoron) – „odihnă în ţipăt” (C. Baltag), „întunecime alburie” (M. Ivănescu); sinestezie vizual plus sonor – „lumina unui strigăt” (V. Mazilescu); sinestezie sunet plus culoare – „*ecouri albe şi mov*”, „*Do albastru*”, „*sunete verzi*”, „*strigătul roşu*” etc. Destul de frecvent în perioada poetică în discuţie apar incompatibilităţile semantice ce se realizează cu ajutorul culorilor: „*somnul meu albastru*” (R. Stanca), „*Frunză verde de albastru*” (N. Stănescu), „*alb în neîntors*” (H. Bădescu) etc.

Nichita Stănescu, cel mai apreciat poet al generaţiei neomoderniste, considerat un adevărat fenomen, cel mai autentic şi mai ingenios creator de versuri, revoluţionează limbajul poetic prin măiestria cu care descoperă noi posibilităţi de expresie poetică. Poetul reaşează eul liric în centrul discursului poetic pe care începe să-l modeleze cu o inventivitate ieşită din comun. Curând apar filiaţiile de tip mallarméan, barbian sau eminescian în versurile sale intelectualizate, pline de semnificaţii. Cert este că, folosind procedee inovative de limbaj, Nichita Stănescu înalţă poezia română pe noi culmi ale expresivităţii.

Spirit liber, nonconformist, Nichita Stănescu corelează unor semnificaţii profund subiective, o formă originală, în cele mai multe cazuri, lipsită de prozodie sau de conformism ortografic şi semantic. Redăm mai jos un exemplu de structură formală specifică atât lui N. Stănescu, cît şi generaţiei din care face parte: *El a întins spre mine o frunză ca o mână cu degete. /Eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinţi. / El a întins spre mine o ramură ca un braţ. / Eu am întins spre el braţul ca o ramură. / El şi-a înclinat spre mine trunchiul / ca un măr. / Eu am inclinat spre el umărul / ca un trunchi noduros. / Auzeam cum se-nţeteşte seva lui bătând / ca sângele. / Auzea cum se încetineşte sângele meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur. (Necuvintele, 1969)*

[18] Mihăilă, E., 2004, p. 53
[19] Ibidem, p. 94

Se observă, înainte de toate, versificaţia liberă, alternarea versurilor lungi cu cele scurte, scrierea cu majusculă a cuvintelor Eu şi El, tocmai pentru a atrage atenţia asupra unor semnificaţii marcate poetic.

Ceea ce frapează însă la Nichita Stănescu sunt asocierile semantice neobişnuite, de mare rafinament estetic, ce lasă impresia unui „joc" de limbaj atât de ingenios, încât descifrarea semnificaţiilor poemelor sale lasă loc de interpretări. Cuvinte care, din punct de vedere semantic, aparţin unor domenii atât de diferite, sunt aduse laolaltă pentru a crea un efect de ambiguitate. Câteva exemple în acest sens sunt: *„negrul concav", „suavă durere albastră", „triste înfăţişări instabile", „trupul gândit", „fixitatea nefiinţelor", „un bun simţ al stelelor", „leneşe dansuri de ebonită", „frunză verde de albastru"* etc.

Astfel de asocieri neobişnuite apar şi la ceilalţi poeţi ai generaţiei, însă Nichita Stănescu pare a fi maestrul prin excelenţă. Poetul manifestă o ingeniozitate ieşită din comun în ceea ce priveşte limbajul poetic, vizibilă în maniera de a depăşi orice canon. Pe lângă combinaţiile insolite înfăţişate în ţesătura poemelor sale, acesta inventează, acolo unde este cazul, termeni care servesc cel mai bine intenţiilor sale artistice. „*Noi nu vrem să fim geniali / noi vrem să fim* ***trimbulinzi*** */ între nori, de sus în jos / lungiţi, ori scurtaţi prin oglinzi*." (Nichita Stănescu, *Cântec în doi*); „*Prieten iţi este nici unul,* ***nicidoiul****, nici nimenea*…" (Nichita Stănescu, *Lupta inimii cu sângele*); „**Antitimp şi antiexistenţă** –miros al plantei smulsă din cer, / pentru nasul cel cu opt nări, esenţă, / şi pentru nimenea, aspru ger. / Nevăzut trec prin nimeni, prin alţii, / cu monstrul meu personal merg la pescuit. / **Antiscunzii şi antiînalţii** / vor prinde în corzile nervilor mei, un mit." (Nichita Stănescu, Mă fac nevăzut)

Perioada neomodernistă oferă o mare diversificare a mijloacelor de expresie artistică. Deşi există linii unificatoare dominante evidenţiate de către specialişti pentru stabilirea acestei maniere de expresivitate artistică, neomodernitatea este, în definitiv, neomogenă. Eforturile de rupere definitivă de maniera poetică impusă în anii '50 ale poeţilor neomodernişti, se concretizează în modalitatea originală, profund individuală de utilizare a limbajului, proprie fiecăruia dintre ei, ajungându-se, astfel, la posibilităţi inovative ale expresivităţii poetice, ce revoluţionează şi, în acelaşi timp, depăşesc modelele atât de des amintite ale moderniştilor.

BIBLIOGRAPHY

Barbu, Eugen, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1975;

Bădărău, George, *Neomodernismul românesc,* Editura Institutul European, Bucureşti, 2008;

Băileşteanu, Fănuş, *Abside,* Editura Eminescu, Bucureşti,1979;

Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989;

Blandiana, Ana, *Autoportret cu palimpsest,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1986;

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie,* Editura Aula, Braşov, 2000;

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universităţii „Petru Maior", Târgu Mureş, 2011;

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005;

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, vol. I, Poezia,* Editura Aula, Braşov, 2001;

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987

Mihăilă, Ecaterina, *Poezia românească neomodernă. Perspectivă textuală,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2004

Mihăilă, Ecaterina, *Limbajul poeziei româneşti neomoderne.* I, Editura Eminescu, Bucureşti, 2001;

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia,* Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006;

Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană 1950-1975,* Editura Eminescu, Bucureşti 1975;

Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018;
Raicu, Lucian, *Critica – formă de viaţă,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989;
Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, Editura Maşina de Scris, Bucureşti, 2005;
Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români, vol. I,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.

GABRIELA ADAMEŞTEANU'S EDITORIALS – A CHRONICLE OF THE "ROMANTIC YEARS"

Mariana Mogoş
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract:This paper is an exploratory foray into the work of Gabriela Adameşteanu, focusing on the author's editorial activity. Placed between the journalistic discourse and the fictional approach, Adameşteanu temporarily leaves her literary preoccupations in order to assert herself as a journalist in the conditions imposed by the Revolution of December, 1989. As a chronicler of the events that took place after the fall of communism, Adameşteanu led Revista 22 and practiced a militant kind of journalism, one that was situated on the side of the democratic forces. Despite her personal political sympathies, she managed to maintain her deontological ethics. Adameşteanu represented a crucial voice that provided key commentary on the ongoing events from Romania's political, social, cultural, and economic developments, avoiding and even debunking the existent wave of fake news, ultimately becoming a model for Romania's contemporary journalists.

Keywords: mass-media, journalism, editorial, media reception, deontology, publishinga

Informaţia stă la temelia cunoaşterii. Cunoaşterea înseamnă putere. Nimeni nu mai pune la îndoială aceste alegaţii, încât pot fi considerate simple truisme, astăzi când trăim chiar în mijlocul unei societăţi informaţionale. Omenirea a înţeles de timpuriu valoarea acestei adevărate resurse şi a căutat informaţia, din ce în ce mai bogată şi mai variată, precum şi căile de a o răspândi. Una dintre acestea, unanim acceptată, este presa.Instituţia presei are un istoric şi evoluţia ei este departe de a se fi încheiat. Pe scurt, intervalul, de milenii, pleacă de la transmiterea informaţiei pe cale orală, apoi prin manuscrise, pentru a fi tot mai complexă şi diversificată o dată cu apariţia tiparului. Astăzi, forţa care se impune este digitalizarea şi astăzi vorbim din ce în ce mai insistent despre presa online. Mâine?! Primele ziare tipărite sunt menţionate în Europa la începutul secolului al XVII-lea, în Germania. În spaţiul românesc trebuie să mai treacă mai bine de două secole pentru a putea menţiona prima tipăritură publicistică în anul 1829. De atunci şi până astăzi presa a interesat publicul din ce în ce mai largi şi a făcut din jurnalism o adevărată profesiune. Publicaţiile s-au înmulţit, s-au specializat, au acoperit aria amplă de problematici, ca să satisfacă „setea" de informaţii a cititorilor.

Revoluţia din decembrie '89 a descătuşat toate energiile creative care fuseseră oprimate de regimul dictatorial ceauşist în toate domeniile, deci inclusiv în cel al presei. Alături de jurnaliştii afirmaţi în presa vechiului regim, un mare număr de tineri (dar şi mai puţin tineri biologic, dar înflăcăraţi de idealuri adolescentine), care-şi descoperă pasiunea pentru această atât de generoasă dar şi responsabilă profesiune de jurnalist, îşi asumă misiunea de a forma opinii şi de a informa prin intermediul presei, înainte ca primele generaţii de absolvenţi ai facultăţilor de jurnalism nou înfiinţate să se lanseze ca profesionişti. În acest context, jurnalistul devine omul timpului său, cu o misiune foarte grea şi pe atât de importantă. Conştiinţa datoriei îi va determina pe mulţi dintre scriitorii vremii să împartă timpul de creaţie cu ieşirea în agora ca purtători de mesaj şi ca formatori de opinie. Sau, ca în cazul Gabrielei Adameşteanu, să părăsească temporar naraţiunea de ficţiune şi să se dedice exclusiv activităţii jurnalistice, convinsă că avea ceva de spus. Până atunci, presa, literară îndeobşte, fusese doar o tribună de lansare a ofertei sale artistice către potenţialii săi cititori. Aşadar, o activitate jurnalistică în perioada de formare ca scriitor neexistând, presa nu i-a oferit şansa de a cunoaşte şi de a acumula fapte, secvenţe, evenimente din cotidian pentru a le valorifica, ulterior, în opera beletristică, aşa cum a fost, de exemplu, cazul lui Caragiale, (comentat de Ioana Pârvulescu astfel: „Caragiale cel viu a fost, înainte de orice, gazetar [...]." Să pornim pe drumul

presei româneşti de după anul 1901 (anul Momentelor – n.n.), străbătând cu salturi uriaşe vreo 40 de ani plini de articole, în căutarea spiritului caragialesc. În prima parte personajul principal, plasat în lumină, este presa însăşi, iar umbra ei e opera lui Caragiale. În a doua parte a traseului perspectiva se inversează: în prim plan va fi Caragiale, iar presa umbra care-l însoţeşte,"[1] ale cărui celebre „Momente şi schiţe" îşi au sorgintea în capacitatea laitmotivică „monstruoasă" de a observa natura umană în perioada jurnalismului timpuriu, practicat înainte de a se fi consacrat ca dramaturg („simt enorm şi văz monstruos").[2]

Comparativ cu exemplul celebru, la Gabriela Adameşteanu preocuparea pentru jurnalistică s-a intercalat în activitatea de creaţie beletristică, nu pentru că ar fi fost voinţa autoarei, ci pentru că aşa au impus-o evenimentele care au marcat destinul românilor, implicit şi pe al Gabrielei Adameşteanu, la un moment dat: sfîrşitul anului 1989. Cât despre felul în care activitatea sa jurnalistică i-a putut oferi, ulterior, modele sau situaţii fructificate în proza artistică, ne vom pronunţa cu un alt prilej.

Gabriela Adameşteanu a intrat în publicistică într-un moment în care, având ceva de spus, a înţeles că i se oferă şansa de a se exprima liber, fără spectrul cenzurii sau al altor mijloace de reprimare sau punitive de care uza sistemul din care, în 1989, ne smulsesem dureros, dar definitiv. Nu a făcut neapărat studii de jurnalism, dar formaţia sa intelectuală, anii de muncă la edituri importante în epocă, activitatea literară desfăşurată anterior, dar mai ales un entuziasm juvenil generat de promisiunea unei libertăţi autentice i-au fost „mentori". Mai întâi, s-a alăturat iniţiativei de a crea un nucleu intelectual ce trebuia să filtreze noua realitate instaurată după 1989 şi să împiedice reluarea vechilor practici totalitare care ar fi pus în pericol democraţia incipientă. Astfel, a devenit membru fondator al GDS, înfiinţat în 1990. Ca membră marcantă a Grupului pentru Dialog Social, Gabriela Adameşteanu s-a implicat în nenumărate iniţiative civice, menite să sprijine democratizarea vieţii publice şi politice în România post-comunistă. În scurt timp, a fost chemată în redacţia organului de presă al Grupului pentru Dialog Social – Revista 22 – mai întâi ca redactor-şef adjunct, apoi ca redactor şef, calitate pe care o va deţine între anii 1991-2005. În acest interval, cu excepţia câtorva articole publicate în ziarul România liberă, activitatea publicistică a Gabrielei Adameşteanu s-a desfăşurat numai în paginile Revistei 22 şi, între anii 2005-2012, la suplimentul Bucureştiul cultural. Revista 22, pe care a condus-o de la înfiinţare până în 2005, a creat un model de jurnalism cultural cu implicaţii politice şi civice, iar atitudinea Gabrielei Adameşteanu a fost mereu una extrem de interesantă. Despre perioada petrecută în redacţia şi la conducerea Revistei 22, Gabriela Adameşteanu recunoştea lui Ovidiu Şimonca, într-un interviu publicat în Observator cultural, nr. 288 din septembrie 2005: „Nu am stat la „22" contra voinţei mele, nu m-am sacrificat. Nu m-am plictisit, am învăţat foarte multe lucruri. Am învăţat despre ţara asta, despre politică."[3] Că afirmaţia nu e gratuită, nici complezentă, autoarea o dovedeşte printr-o altă mărturie (inclusă ulterior şi în volumul „Cele două Românii"), făcută în acelaşi interviu, prin care precizează fascinaţia pe care produsul de presă – fie ziar, revistă, cotidian sau cu altă frecvenţă de apariţie – continua să o exercite asupra ei, chiar şi după ce întrerupsese această activitate: „Când ies şi acum din casă, mă opresc în primul rând la chioşcurile de ziare şi le contemplu coperţile stridente cu o poftă de citit pe care cărţile nu mi-o stârnesc în acelaşi fel."[4]

Ca ziarist, Gabriela Adameşteanu a deprins din mers subterfugiile meseriei. În consecinţă, va îmbrăţişa toate genurile publicistice: ştirea. comentariul, ancheta, masa rotundă, eseul publicistic, dar, mai ales, articolul de fond (editorialul) şi interviul. Scrie cu aplomb, formaţia filologică îi dă anvergura necesară verbului, cultura solidă îi permite să abordeze o tematică variată şi bogată. Receptarea publicisticii Gabrielei Adameştenu nu a fost explicit cercetată de critica de specialitate. „Măsurarea" gradului în care ziarista nimereşte „ţinta" – cititorul – este posibilă doar prin raportarea la rapiditatea cu care se epuizează tirajul revistei, semn că politica editorială şi chiar materialele

[1] Pârvulescu, Ioana, Lumea ca ziar. a patra putere: Caragiale, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, pp. 51-52.
[2] Grand Hôtel «Victoria Română», în Caragiale, I.L., Opere, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 54
[3] Şimonca, Ovidiu, „Literatura nu e o cantină egalitară", (interviu cu Gabriela Adameşteanu), în Observator cultural, nr. 288 din septembrie 2005.
[4] Idem

publicistice semnate de Gabriela Adameșteanu sunt acceptate de cititori. În limbaj mai puțin academic, am spune că jurnalista dobândește „priză" la publicul cititor, care, în repetate rânduri, în chestionarele anuale prin care redacția testa opțiunile celor cărora li se adresa revista, o menționa pe primele locuri pe Gabriela Adameșteanu și materialele pe care aceasta le semna.

Când s-au petrecut evenimentele din 1989, Gabriela Adameșteanu avea aproape 15 ani de activitate literară, era un scriitor de notorietate, care cunoscuse consacrarea. Avea deci toate atuurile pentru a continua. Și totuși, imediat după schimbarea de regim a îmbrățișat cu pasiune profesiunea de jurnalist, pe care o motiva, dacă ar fi fost nevoie, într-un alt interviu de peste ani: „[...] dacă am intrat în jurnalism cu un entuziasm care pare cam puțin puțin ridicol acum, dacă nu chiar foarte ridicol, este pentru că trăind atât de mult sub cenzură, am vrut să văd o presă independentă. Și din punctul acesta de vedere a fost minunată ca experiență de viață... Și mai e dependența aceasta, care la noi e în forma brutală, primitivă, pentru că trăim într-o țară în care au rămas urme de primitivism destul de mari. Dar nicăieri nu mai vezi exact visul pe care l-am avut eu în '90. rămasă la fel de intoxicată de actualitate și oriunde sunt cu ochii pe ce se întâmplă, deci și eu sunt un client media. Și eu consum."[5]

Activitatea de jurnalist a Gabrielei Adameșteanu acoperă o perioadă pe care, până la un punct, am traversat-o și noi. De aceea ni se pare și interesant și important și necesar să urmărim o imagine sau o versiune a timpurilor trăite, fie că ea vine din experiențele încrustate în memoria autoarei, fie că este oferită de alte persoane cu care a luat contact în varii feluri (în viața redacțională, în relații cotidiene, de familie sau în interviuri).

Evenimentele din 1989, finalitatea lor brutală și însângerată, apoi fazele încrâncenate, iar maculate cu sânge, coroborate cu încrederea că și românii pot să se aștearnă drumului unei organizări și vieți democratice, au alimentat condeiul publicistic. Ziarista este în permanență la datorie, gata să surprindă și să comenteze pentru cititor cât mai multe evenimente, fapte politice sociale sau culturale ale acelor „ani romantici", sintagmă cu care avea să-i denumească și pe care o va așeza drept titlu al unei cărți apărute peste un sfert de veac. I-a fost sugerată, după cum mărturisește; „Am auzit formularea („anii romantici" – n.n) de la un tânăr care avea 20 de ani în 1989. Mulți tineri au sperat atunci că România se va democratiza repede și după mineriadă (iunie 1990 – n.n.) au plecat și și-au făcut o viață în străinătate. Alții și-au făcut viața aici. Unul dintre ei s-a referit la anii '90 în următorul fel: «Doar nu mai suntem în anii romantici!» Adică : doar nu mai avem iluziile din anii '90! [...] Aceea a fost o perioadă când eram romantici, fraieri, idealiști și a vorbi despre „anii romantici" era un mod de a spune «Ne-am păcălit atunci». Ca o perioadă de grație, pe care trebuie să o consideri închisă , pentru că viața este altceva."[6]

Tumultul existențial va fi atât de năvalnic, subiectele se propun cu o insistență acaparatoare, încât selecția lor este anevoioasă: de la felul cum noua putere gestionează procesul de înnoire a societății, la dezvăluirile cutremurătoare ale unor realități bine ascunse de regimul comunist (ca destinul vitreg al copiilor instituționalizați sau al celor cu dizabilități); de la felul cum România este privită în lume la manipulările care se practică deja pentru a consolida o putere încă nelegitimată prin alegeri libere; de la statutul femeilor în societate la relațiile din domeniul cultelor, de la existența românilor imigrați în perioada comunismului la victime ale torționarilor aceleiași perioade, de la integrarea europeană a României la organizarea și acțiunea concertată a opoziției politice sau relațiile interetnice, între majoritari și minoritari și, desigur, multe alte aspecte. Actualitatea era în acei primi ani ai libertății noastre foarte ofertantă. Iar pentru cineva care avea disciplina muncii intelectuale și conștiința responsabilității de a se pune în slujba adevărului, angajarea era totală: „ Vreo 12 ani...am citit (doar – n.n.) presă și a fost foarte bine pentru mine, ca om. Trăisem o viață închistată în comunism. Nu aveam informații deloc despre lume, pe care tinerii le au acum foarte devreme. [...] Nu regret niciodată acești ani, au fost foarte frumoși."[7]

---

[5] Chebac, Andreea, Interviu cu Gabriela Adameșteanu, în www.bookblog.ro, 25 octombrie, 2018

[6] Grădinaru, Magda, Interviu cu Gabriela Adameşteanu:„Asta e România, nu există țară ideală", în www.News.ro, 2 noiembrie 2017

[7] Piștea, Constantin, "Viața mea este mai mult decât doar literatură" (interviu cu Gabriela Adameșteanu), în https://constantinpistea.ro, 14 noiembrie 2017

Această plonjare cu toată ființa într-o activitate de mare angajare se constată răsfoind paginile revistei pe care o coordonează și materialele pe care-și aplică semnătura. Ca publicist, scriitoarea a exersat toate variabilele activității jurnalistice. A făcut-o cu obstinație chiar, dar a stăpânit, ca puțini alții, capacitatea de a-și doza tonul și cuvântul, deși ziarista nu a ezitat să se lanseze în polemici, să aibă tonuri critice severe, să dezvăluie aspecte de dincolo de aparențe sau de tendințele manipulatorii care începuseră să se facă simțite. De aceea, ne aflăm în fața unei activități foarte laborioase și ar fi aici dificil să comentăm întreg aportul Gabrielei Adameștieanu la presa vremii. Pe cale de consecință, ne vom apleca doar asupra unei singure modalități de exprimare ziaristică: editorialul, practicat în mod exemplar.

Asumându-și responsabilitatea de redactor-sef al revistei, Gabriela Adameștieanu își asumă și redactarea acestui tip de articol, de o factură aparte, atipică chiar. Editorialul este un articol scurt, purtând girul unei autorități şi care conține aprecierile, judecăţile, opiniile sau poziţiile acesteia faţă de un eveniment. În accepția Ligiei Stela Florea, editorialul: „1. este specie a genului mediatic din presa cotidiana de informare generala 2. este mod discursiv ala evenimentului comentat 3. are finalitate persuasiva 4. are drept acte de discurs dominante: problematizarea, interpretarea, evaluarea 5. este specie care nu contine modalizatori si alte marci ale subiectivitatii jurnalistului”.[8]Deşi editorialul nu comentează decât informaţii deja cunoscute, apelând din plin la motive, demonstrații, articolul păstrează însă o doză mare de ambiguitate, avântul este personal, subiectiv și, în același timp, încearcă să convingă. Există un algoritm al discursului jurnalistic, așa cum există unul pentru oricare producţie literară, fiind, deopotrivă, produse ale creației. Există între ele și unele elemente comune, dar, mai ales, aspecte prin care se individualizează. Astfel, Luminița Roșca este de părere că „ spre deosebire de textul științific sau literar, care sunt produse pentru a fi receptate indiferent de coordonatele temporale sau spațiale, producerea textelor jurnalistice se supune constrângerilor generate de difuzarea și de receptarea lor într-un timp și spațiu identificat cu precizie.”[9] În aceeași direcție, Mihai Coman consideră că „în ciuda aparențelor și a mult trâmbițatei afinități, jurnalismul de informare și literatura nu au în comun decât ascendența retorică, legată de specificitatea și exigențele scrisului evocativ.”[10] Mai mult, îl citează pe Julian Harris, care spune următoarele: „A scrie știre este ca și cum ai scrie o narațiune, dar exact invers. Un scriitor de proză narativă pune accent major pe sfârșitul poveștii, al cărei punct culminant l-a construit cu minuție. Știristul face exact pe dos. În corpul știrii, cel mai important fapt este spus primul.”[11]

Probabil că autoarea despre care facem referință a parcurs, pe cât era posibil, o bibliografie de informare în domeniu, dar mărturisește că a deprins profesia învățând „din mers”: „ Venind din literatură în presă, am aflat mai târziu și am deprins mai greu «rețetele» articolelor. Mai ales cea «prescriind» că esențialul trebuie spus de la început și cât mai fără ocolișuri – o disciplină realmente constrângătoare pentru cineva obișnuit să-și transmită mesajul (cât mai ambiguu cu putință) după sute de pagini.”[12]

Cu siguranță ziarista stăpânește tehnica de redactare utilizată în jurnalism, mai ales în elaborarea editorialului, așa-numita structură în piramidă „inversă” sau „răsturnată”, dezvoltată de un teoretician olandez, Teun A. Van Dijk (citat în Manualul de jurnalism amintit), sub denumirea de structură „în cascadă”, după care discursul jurnalistic ar fi alcătuit din trei secvențe: „ 1. Baza piramidei constituie cea mai importantă structură textuală, paragraful inițial sau introductiv (engl. *lead*); 2. Corpu textului care cuprinde contextul (engl. *background*); 3. Paragraful final (sau fraza de încheiere).”[13]

Cercetând editorialele Gabrielei Adameștieanu observăm translări subtile de la „eu” la „noi”, de la „eu cred” la „toată lumea crede”. Scopul îl consituie propunerea unor accepţiuni universale, a

[8] Florea, Ligia Stela, în https://ssu-spiruharet.ro/genurile_presei.pdf
[9] Roșca, Luminița, Textul jurnalistic, în Manual de jurnalism, coord. Coman, Mihai, Editura Polirom, București, 2009, p. 110
[10] Coman, Mihai, Manual de jurnalism, Editura Polirom, București, 2007, p. 344
[11] Apud J. Harris et al., McMillan Publishing Company, New York, 1992, p. 89, în Coman, Mihai, coord., op. cit. p. 199
[12] Adameștieanu, Gabriela, Către cititori, Revista 22, nr. 18, martie, 1993, p. 2
[13] Apud Van Dijk, Teun A., News and discourse, Lawrence Erlbaum Associates, New York, 1988, p. 43, în Manual de jurnalism, coord. Coman Mihai, Editura Polirom București, 2009, p. 116

unor judecăţi de valoare personale generalizate, prezentate însă într-un stil ofensiv, chiar polemic. Se poate constata uneori o relativizare a punctelor de vedere sau cel mult o trecere în revistă a acestora, dar cu intenţia bine precizată de a da câştig de cauză propriei opinii. Alteori, se poate începe cu finalul argumentării, pentru a ajunge la sfârşit de articol la informaţiile ce au permis această argumentare. Aceste cîteva consideraţii teoretice ne vor permite să apreciem acurateţea cu care le transpune autoarea în practică. Exerciţiul este bine stăpânit şi dacă n-ar fi remarca personală referitoare la întâlnirea sa relativ târzie cu jurnalistica, cititorul nu are niciun motiv să-i reproşeze vreo stângăcie (şi, spunem noi, nici chiar specialiştii în domeniu sau confraţii cu experienţă îndelungată). Formaţia filologică şi desigur, activitatea literară căreia i s-a dedicat anterior experienţei jurnalistice şi-au spus cuvântul. În general, am apreciat vocabularul bogat, adecvat fiecărei teme abordate. Autoarea are în vedere o organizare compoziţională aproape pedantă, dozând perfect părţile constitutive ale discursului publicistic, recurgând la o gradaţie a prezentării elementelor tematice şi a argumentelor avansate pentru demonstrarea unei ipoteze. Am observat că în majoritatea editorialelor cea mai mare parte a articolului este un demers progresiv-analitic, pentru ca în cele din urmă să ne aflăm în faţa unui final concluziv- sintetic. Deşi stilul publicistic impune nişte rigori, resursele artisticului nu sunt ignorate, dimpotrivă sunt utilizate, însă într-o manieră raţională, de la surse livreşti citate, la mituri şi simboluri până la sensuri figurate ale cuvintelor. Multe din titlurile editorialelor au valenţe metaforice sau, cel puţin, sugerează multiple semnificaţii, cititorul fiind curios să descopere care este varianta aleasă de autoare.

Ce o preocupă pe ziaristă? Pare un lucru comun, dar orgoliul de a fi, în sfârşit, pe picior de egalitate cu ţările civilizate pe care ni le-am luat de mult ca modele sau cel puţin la acelaşi nivel cu acele ţări cu care am împărţit până de curând acelaşi destin, se împiedică de detalii banale. Când, în 1991, începeau să se mai atenueze impresiile dezagreabile, eufemistic vorbind, produse de episoadele sângeroase ale Revoluţiei, de evenimentele de la Târgu Mureş din 1990 şi mai ales de mineriade şi păreau să se „dezgheţe" relaţiile cu Occidentul oripilat, stabilirea unor relaţii rapide pentru comunicarea cu străinătatea a factorilor de conducere era imposibilă din cauza unor echipamente depăşite în spaţiul comunicării la distanţă.

Titlul unui editorial pe această temă este ironic în acest context - România şi centrul lumii căci „...văzând că România e atât de departe pe harta lumii, încât telefoanele nu pot să o ajungă", oamenii de afaceri, de exemplu, ar putea să apeleze la „ una din ţările mai apropiate de centrul universului [...] Şi, un argument în plus, pentru posibila goană a capitalului, pe care noaptea îl făcea mai acut, era că aceste ţări, foste prietene, nu păruseră a se afla în ultimul an sub riscul unei „mineriade", nici al unei lupte de stradă ca la Tg. Mureş, ceea ce înseamnă că dacă ai investi în România bani, ţi-ai putea asigura şi doza zilnică de stres."[14] În concluzie, suntem departe de contactul cu lumea civilizată şi cu toate că suntem la un început de nou parcurs istoric, se pare deja că am greşit startul şi culoarul.

Întrucât Televiziunea Română jucase un rol important în evenimentele din 1989, favorizând, în premieră mondială, transmiterea în „direct" a Revoluţiei române şi rămăsese în principala instituţie audio-vizuală care acoperea toată aria ţării, destinul ei post-revoluţionar nu se putea să nu fie un subiect de presă. De la Revoluţie, Televiziunea fusese condusă de două personalităţi cunoscute în spaţiul cultural: Aurel Dragoş Munteanu şi Academicianul Răzvan Theodorescu. La începutul anului 1993, instituţia nu mai avea conducător şi în culisele puterii se acordă această responsabilitate altui cunoscut scriitor, suspectat de a fi slujit regimului comunist: Paul Everac. Este acesta un pretext pentru ziaristă să dezbată, în temeiul tezei maioresciene a „formelor fără fond", neşansa românilor de a nu fi în stare să pună în aplicare zicala populară „omul potrivit la locul potrivit", întrucât, potrivit alteia, „omul sfinţeşte locul". Intervenţiile autoarei editorialului „Naşii domnului Everac" sunt retorice, dar şi subtil ironice. Dat fiind că cititorii revistei erau în majoritatea lor intelectuali sau oameni cu studii, medii sau superioare, subtilitatea remarcilor, trimiterile la surse livreşti, dovedind formaţia intelectuală solidă a autoarei, dar şi documentarea temeinică, sunt pe deplin justificate: „Teoria «formelor fără fond» şi cea a sincronismului revin în actualitate – cu

[14] Adameşteanu, Gabriela, România şi centrul lumii, în Revista 22, 19 aprilie 1991

amendamentele de rigoare –, pentru ca istoria să nu se mai repete. [...] Bovarismul ne-a făcut să ne simţim în centrul lumii, chiar şi atunci când ne cufundam mai dramatic în beznă, ne împiedică să cântărim exact lumea relaţională în care trăim. De unde, altminteri, senzaţia de familiaritate văzând ce se petrece: „... cum mitul disidenţelor păleşte, cum dosarele nu împiedică persoane şantajabile să-şi înalţe cariere politice, cum cei care acum patru ani aveau putere, bani, relaţii, au astăzi în plus şi libertatea să le expună în vitrine cu design occidental. Ceea ce rămâne să ne deosebească de majoritatea vecinilor este procentul copleşitor al «formelor fără fond». Ultimele ni le-a prilejuit noua conducere a Televiziunii".[15] Afirmaţia este motivată de simulacrul unei întâlniri aşa-zis de lucru pentru stabilirea orientării şi direcţiilor de activitate ale instituţiei publice, pe care noul ales preşedinte al SRT a avut-o cu persoane compromise şi incompetente, departe da fi capabili să-l consilieze. Mai mult, directorul ales este el însuşi o «formă fără fond», autoarea încheindu-şi articolul cu o întrebare retorică, dar şi subtil-ironică: „Şi la ce-i poate sluji televiziunii un director general care singur recunoaşte că nu se pricepe la ea şi nici nu-i mai poate urmări programele de seară, pentru că, după orele 21 şi ½ încolo doarme?"[16] Chiar dacă tonul este sarcastic, mesajul are capacitatea de a convinge de soluţia inadecvată. Nimic partizan într-o asemenea concluzie, căci orice persoană de bună-credinţă trebuia să recunoască aceasta, indiferent ce simpatii ar fi avut pe scena politică.

Printre problemele, pe cât de sensibile, pe atât de dureroase, pe care schimbarea ireversibilă ireversibilă produsă în 1989 a făcut-o abordabilă în spiritul unei dorite şi cât mai rapide rezolvări, se numără şi cea referitoare la românii de peste Prut, artificial şi ilegal izolaţi de fraţii de dincoace. Temă generoasă, ea nu putea să nu reţină preocuparea jurnalistei în repetate rânduri. Dintre acestea, ne-a reţinut atenţia editorialul editorialul prilejuit de o situaţie favorabilă, imposibil de imaginat cu câţiva ani înainte: „Două state de limbă română în Consiliul Europei". Acest articol atrage atenţia mai ales prin documentarea minuţioasă şi capacitatea autoarei de a sintetiza într-un spaţiu tipografic restrictiv trei sferturi de veac de istorie. Pretextul demersului jurnalistic este dat de apropiata dată când Parlamentul de la Strasbourg avea să voteze cererea Moldovei de aderare la Consiliul Europei. În felul acestea puteau să renască speranţele unioniste, entuziast manifestate imediat după Revoluţie, apoi tot mai timid. Actele samavolnice, deportările, rusificarea forţată, oprimarea limbii române şi multa altele de tristă amintire ar putea fi depăşite de un nou cadru şi de o nouă diplomaţie: „În ultimul timp însă, pare să existe un interes mai mare pentru România, locuitorii Republicii Moldova fiind poate un pic mai interesaţi de vecinii lor. Memoria istorică e mai întreagă în România, decât dincolo, peste Prut, dar pragmatismul e acelaşi."[17]

Cercetând numerele revistei din anul 1996, an electoral, ne-a trezit interesul un grupaj de şase editoriale, publicate în şase numere consecutive sub acelaşi titlu – „Şanse egale". Ineditul este dat de faptul că, simţim importanţa etapelor în succesiunea derulării lor, politice şi sociale, autoarea se abate de la o regulă a editorialului – conciziunea relatării – şi, parafrazând o formulă literară, realizează un „editorial-fluviu". Substantivul din titlu presupune o posibilitate de reuşită comparabilă sau concurenţială. Adjectivul-epitet sugerează o intertextualitate pusă în valoare prin evaluare, dând titlului, în ansamblul lui, semnificaţia unei dispute desfăşurate în limitele normalităţii şi corectitudinii. Parcurgând articolele, cititorul descoperă, dimpotrivă, „faulturi" mai ales în echipa guvernamentală. Există şi o semnificaţie, subtil insinuată de un filolog de formaţie printr-un simplu semn de punctuaţie, care transformă sensul iniţial afirmativ-confirmativ al primelor patru articole, într-unul interogativ-dubitativ al ultimelor două.

Primul articol, aşa cum şi era de aşteptat, se referă la competitorul cu „vechime", cel al Puterii, în exerciţiu: Ion Iliescu. Sunt comentate atuurile interne, dar şi unele semnale care par a anticipa o susţinere şi a staff-ului de peste Ocean, care, coincidenţă, se afla în aceeaşi postură de competitor pentru un nou mandat. Acest aspect e de natură să genereze din partea autoarei accente critice, fie doar şi pentru ignorarea caracterului nelegal a desemnării, pentru a treia oară în calitatea de candidat. Cât priveşte preopinentul, autoarea nu individualizează, ci se referă la Opoziţie, în

[15] Adameşteanu, Gabriela, Naşii domnului Everac, în Revista 22, nr. 9, martie 1993
[16] Idem
[17] Adameşteanu, Gabriela, Două state de limbă română în Consiliul Europei, în Revista 22, nr.26, iunie 1995

general. Motivul stă în nehotărârea acesteia, deşi e limpede că societatea română, din totdeauna polarizată, e tot mai interesată de oferta Opoziţiei. Al doilea articol aduce echilibru, pentru că se focalizează asupra situaţiei din Opoziţie, pe care o găseşte divizată, riscând să să-şi îndepărteze chiar propriul electorat. Trei candidaţi din partea partidelor şi alianţelor din aceeaşi parte a spectrului politic nu e o reţetă de succes. Imaginea pe care o creează al treilea episod editorial este de cristalizare a unei opinii contestatare, justificată de maturizarea electoratului. Poate comentariul e puţin exaltat, dar avertizează şi convinge prin forţa argumentelor. Observaţia că un editorial „ca text izolat, este perisabil şi efemer, însă, prin compensaţie, aparţine unui sub-gen discursiv de autoritate care exercită presiune asupra „auditoriului" [...]. Acest „auditoriu" diversificat şi mobil trebuie atras, convins şi – în situaţia ideală – transformat în receptor stabil. Decisivă în acest sens este abilitatea jurnalistului, determinată de talent şi, mai ales, de cunoaşterea/aplicarea unor reguli generale de bună formare a textului."[18] Urmărind să întărim afirmaţia că autoarea editorialelor la care facem referire, chiar dacă nu a făcut studii speciale de jurnalism, a stăpânit desăvârşit, conform aceleiaşi surse citate: „scheme şi strategii discursive stabile şi relativ omogene", iar „ încercarea de a desprinde şi de a descrie caracteristici de construcţie (a unui editorial – n.n.) valorifică sugestii oferite de perceptistica retoricii clasice, de neoretorică sau de analiza textuală."[19] Din aceste perspective, analiza unui demers jurnalistic se bazează fie pe formula clasică de organizare (exordium, narratio, argumentatio, peroratio), fie pe o structurare ternară, pe părţi, delimitate, opţional, prin indicatori specializaţi: o primă parte, un incipit (urmat, în exerciţiul făcut de Gabriela Adameşteanu, de un segment suplimentar, de expunere a faptelor, plasat în continuarea incipit-ului). Astfel, cel de al treilea episod al serialului editorialistic debutează cu o constatare , pe baza căreia îşi va construi ziarista întreaga demonstraţie: „În 1996, contestarea lui Ion Iliescu nu se mai face, ca în anii trecuţi, pe criteriile morale vizând misterele revoluţiei şi ale mineriadelor, ci pe şansele de supravieţuire a României, la acest sfârşit de mileniu, într-o lume egal solidară, egal competiţională, de care opinia noastră publică a început să devină conştientă."[20] Putem aprecia că jurnalista optează pentru un incipit aşa-numit „ex abrupto", construit pe un sens verbal negativ care „intră sistematic în formula compoziţională a editorialelor grefate pe o schemă discursivă de tip deductiv"[21] pregătind retorica argumentativă de confirmare a tezei negative. Secvenţa suplimentară introdusă „narează" aspecte - fapte în acelaşi registru verbal negativ, pentru ca să curgă apoi în registru afirmativ argumente „contra" : „..nu mai este contestat ...numai pentru al treilea mandat neconstituţional [...]. Nici numai pentru legăturile [...] cu adânca şi extinsa lume „neagră" a corupţiei[...]. Este contestat pentru imensa responsabilitate [...] ce îi revine în politica falimentară în urma căreia populaţia s-a trezit grav sărăcită iar ţara cu şsnsele de integrare în structurile europene şi euro-atlantice ratate."[22] A doua parte a textului jurnalistic, cea explicativ-argumentativă, reprezintă componenta fundamentală a oricărui discurs persuasiv, „ţinta" acestuia fiind formularea, justificarea şi impunerea unui punct de vedere. Realizarea aceste părţi se bazează pe „argumentaţia în lanţ", menită să convingă un auditoriu necunoscut, neomogen şi lipsit de posibilitatea de a replica. Înlănţuirea secvenţelor cu valoare probatorie se face într-o ordine gradat-ascendentă, cu efect de amplificare: „nici un ochi lucid nu poate privi la ora actuală România fără să realizeze că Ion Iliescu nu mai poate fi un preşedinte pentru anii 2000 fără riscul instaurării în dauna legii a unei puteri discreţionare..."[23]Urmează apoi alte argumente: „Miza este chiar alternanţa politică reală;"[24] „România riscă să mucezească [...] departe de lumea dinamică, efervescentă, dacă nu intervine o schimbare radicală;"[25]„Un sentiment că ne aflăm în ceasul al 12-lea;"[26]„Au apărut [...] grupuri de

[18] Cătănescu, Maria Cvasnîi, Retorica textului jurnalistic – cu referire la editorial, în https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V3931/pdf
[19] Idem
[20] Adameşteanu, Gabriela, Şanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996
[21] Cătănescu, Maria Cvasnîi, lucr. cit., p. 4
[22] Adameşteanu, Gabriela, Şanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996
[23] Adameşteanu, Gabriela, Şanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996
[24] idem
[25] idem
[26] idem

presiune ale societății civile;"[27] Sunt semne [...] că numărul celor interesați de susținerea [...] președintelui Ion Iliescu este în continuă scădere."[28] Putem înțelege ușor care este opțiunea jurnalistei și se pare că derularea evenimentelor justificau convingerea că forțele democratice vor avea câștig de cauză în confruntarea electorală. Urmează însă partea finală, a treia, a discursului, care răstoarnă parcă situația|. Recurgând la tehnica deixisului de persoană, relatarea se va face la persoana a II-a singular, dând valoare generalizatoare aserțiunilor. Astfel se omogenizează planul emițătorului cu cel al receptorului, plasați, convențional, într-o virtuală relație de solidaritate: „dacă ai văzut în acești ani respingerea viscerală pe care a manifestat-o constant președintele Iliescu față de Opoziție, [dacă ai văzut] incapacitatea sa de a-și asuma rolul de arbitru [...], nu ai cum să nu ai impresia unei utopii privind un astfel de viitor României."[29] Observăm că se reactivează, prin excelență, topusuri negative – derută, insatisfacție, dezacord. Soluția nu se poate oferi încă, finalul este nesigur, ambiguu. Fără a fi anunțată explicit, continuarea, în stil foiletonistic, este previzibilă: vor mai urma încă două articole până să se producă necesara clarificare în viața politică internă într-un an electoral. Cel de-al patrulea act al viziunii panoramice asupra unei Românii în an electorat aduce, dincolo de cunoscuta dihotomie Putere-Opoziție, și o justificare ezoterică a unei încremeniri într-o atitudine conservatoare, în ciuda evidențelor: „Este, în primul rând, un reflex al acelei «culturi mioritice», de care nu ne-am desprins încă: acel sentiment al pasivității, al fatalismului, al lui «fie ce-o fi», al lui «asta ne este dat, asta meritǎm», care ne depărtează, și ele, de Europa [...], lăsându-ne să mustim în sucul propriu al unui Orient atemporal."[30] Episodul următor, al cincilea, marcat interogativ, are o evoluție spectaculoasă, realizând o argumentație în zig-zag și o reașezare a valorilor. În prima parte se acumulează puncte în în favoarea candidatului Puterii, cu concursul larg al puterilor occidentale, dar și prin consensul Opoziției. Din acest punct, balanța își schimbă înclinația în favoarea Opoziției. De aici dubitația care se naște în mintea electoratului, invitat să fie mai analitic și mai selectiv. În ultimul editorial din serie, regăsim aceeași manieră de a ambiguiza șansele cuiva, deși continuă să enumere modalitățile prin care Puterea își aservește instituțiile și rețelele de mass-media, pentru a-și surclasa competitorul. Deci nu poate fi vorba în aceste condiții de „șanse egale", dar autoarea nu-și ascunde convingerea cu care crede în cele ale Opoziției. Va avea posibilitatea de a-și exprima satisfacția „Victoriei normalității", cum, dealtfel, o va numi, la finalul competiției electorale încheiate cu triumful forțelor democratice, într-un editorial scris după alegerile din 1996. Alte editoriale, scrise după această victorie categorică a Convenției Democratice, se vor concentra de acum înainte pe probleme ale guvernării și reprezentării democratice a României în Europa și în lume.

Am putea prezenta și alte articole, pentru a consfinți calitățile de editorialist incontestabil al Gabrielei Adamești eanu. Am considerat să întârziem puțin asupra acestor aspecte, pentru a avea argumente să reiterăm ideea de profesionalism de care a dat dovadă Gabriela Adamești eanu și ca gazetar. Deși există tentația de a ne opri și la alte extrase din acest material sau din multe altele, nu ne permite nici spațiul, nici timpul. O poate face însă oricare dintre noi, mai ales acum când ne-am îndepărtat suficient de evenimentele petrecute, când propria noastră percepție a putut suferi mutații sau reconsiderări, nu va fi o întreprindere inutilă, fiindcă, în ciuda prezentului care continuă să se năpustească asupra noastră, e necesar să cunoaștem și să înțelegem trecutul, mai ales erorile lui, pentru a nu le repeta și pentru a ne elibera de obsesia repetitivă a mitului meșterului Manole.

Poate că intervenția noastră este oarecum excentrică față de o cerută ancorare în specificitatea presei actuale, care a devenit mai partizană ca oricând și, în tendința de a răspunde dezideratelor uneia sau alteia dintre tabere, a coborât foarte jos ștacheta calității și a principiilor deontologice corespunzătoare, devenind mai ales manipulatoare decât formatoare de opinie sau emițătoare de informații, adevărate, certificate de surse autentice și nu false. Am vrut, însă, să arătăm și să demonstrăm că tocmai în perioada anilor de început ai reconstrucției noastre sociale și morale s-a făcut și la noi presă angajată, dar în același timp decentă și elegantă chiar. Nu limbajul grobian, nu

[27] idem
[28] idem
[29] idem
[30] Adamești eanu, Gabriela, Șanse egale (IV), în „Revista 22", nr. 41, octombrie, 1996

manipularea grosolană spre vulgaritate (mascată sub permisivitatea specifică pamfletului) şi nici lansarea de tip mitralieră a ştirlor false nu pot fi caracteristici ale unei publicistici adevărate. Fiindcă, printre altele, presa este şi ea o instituţie care formează opinii şi educă publicul. Iar de presă este şi va fi nevoie, după cum însăşi Gabriela Adameşteanu afirma: „[...] Este util (jurnalismul – n.n.) dincolo de orice am putea spune, dincolo de situaţia precară în care a intrat jurnalismul aici şi în lume, de decăderea presei scrise, efectiv dramatică, de presiunea centrilor de putere politică şi economică asupra jurnalismului. În pofida acestor lucruri, jurnalismul este foarte important."[31]

BIBLIOGRAPHY

Caragiale, I.L., Opere, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1971
Cătănescu, Maria Cvasnîi, Retorica textului jurnalistic – cu referire la editorial, în, https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V3931/pdf
Chebac, Andreea, Interviu cu Gabriela Adameşteanu, în www.bookblog.ro, 25 octombrie, 2018
Coman, Mihai (coord.), Manual de jurnalism, ediţia a III-a, Editura Polirom, Bucureşti, 2009
Florea, Ligia Stela, în https://ssu-spiruharet.ro/genurile_presei.pdf
Grădinaru, Magda, Interviu cu Gabriela Adameşteanu:„Asta e România, nu există ţară ideală", în www.News.ro, 2 noiembrie 2017
Harris, Julian et al., McMillan Publishing Company, New York, 1992, p. 89, în Coman, Mihai, (coord.), op. cit.
Pârvulescu, Ioana, Lumea ca ziar. A patra putere: Caragiale, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011
Piştea, Constantin, „Viaţa mea este mai mult decât doar literatură" (interviu cu Gabriela Adameşteanu), în https://constantinpistea.ro, 14 noiembrie 2017
Roşca, Luminiţa, Textul jurnalistic, în Manual de jurnalism, coord. Coman, Mihai, Editura Polirom, Bucureşti, 2009
Şimonca, Ovidiu, „Literatura nu e o cantină egalitară", (interviu cu Gabriela Adameşteanu), în Observator cultural, nr. 288 din septembrie 2005
Van Dijk, Teun A., News and disscourse, Lawrence Erlbaum Associates, New Yirk, 1988, p. 43, în Manual de jurnalism, coord. Coman Mihai, Editura Polirom Bucureşti, 2009, p. 116

Bibliografie de autor

Adameşteanu, Gabriela, Către cititori, Revista 22, nr. 18, martie, 1993
Adameşteanu, Gabriela, România şi centrul lumii, în Revista 22, 19 aprilie 1991
Adameşteanu, Gabriela, Naşii domnului Everac, în Revista 22, nr. 9, martie 1993
Adameşteanu, Gabriela, Două state de limbă română în Consiliul Europei, în Revista 22, nr.26, iunie 1995
Adameşteanu, Gabriela, Şanse egale (III), în Revista 22, nr. 40, octombrie, 1996
Adameşteanu, Gabriela, Şanse egale (IV), în „Revista 22", nr. 41, octombrie, 1996

[31]Grădinaru, Magda, Interviu cu Gabriela Adameşteanu: „Asta e România, nu există ţară ideală." în www.News.ro, 2 noiembrie 2017

LIFE AND DEATH IN VIRGIL TĂNASE'S NOVELS

Oana Maria Neicu
PhD Student, University of Oradea

Abstract:Life and death become symbols in Virgil Tănase's novels. These two themes give his creation a certain unity, turning the novels into a supra novel. Life represents a fight – the characters' fight against their destiny, their fate beacause of their desire of choosing their own paths, of making their own decisions. The characters feel that they are parts of a game – the fate's game that do not let them free themselves, to gain their freedom of living. They only want to live their own lives, free of constraints beacause death is always watching, waiting for them to make a wrong movement. Life becomes a continuous dance with death. The characters dance with death permanently, living on the edge of their lives. Death is also a gate to another world, to a different kind of universe where the characters regain themselves. They die in this world in order to resurect into another. So, death becomes a kind of initiation process, a step to the other life. Life, death and resurection are part of some novels that can be read as textbooks which help the reader to understand the whole universe.

Keywords:life, death, resurection, destiny,predestination.

Întreaga operă a lui Virgil Tănase propune o lume unde simbolistica ocupă un loc aparte, unde fiecare gest, lucru și situație devin simboluri purtătoare de valențe. Dacă Tudor Vianu afirma despre Gib. I. Mihăescu că *materialul plastic* se transforma sub pana sa în *imagini tari,* că Ionel Teodoreanu a creat *imagini dulci* și că imaginile cu care a lucrat Camil Petrescu erau cele intelectuale[1], putem concluziona că imaginile lui Virgil Tănase sunt halucinante, țesute printre și pe simboluri. Profunzimea imagistică, cea cromatică, elementele senzoriale primesc o mare forță evocatoare, făcând apel atât la intelectul cititorului, cât mai ales la cele cinci simțuri ale acestuia, deoarece proza sa ,,nu are doar un efect pitoresc, ci pătrunde într-o regiune de semnificații. Nu ne face doar să vedem, ci și să simțim"[2].

Tema destinului și a vieții se alătură celorlalte coordonate ale romanelor lui Virgil Tănase, transformându-se într-o constantă a întregii sale opere. Destinul devine suprapersonaj în toate scrierile sale, așa cum, pe propriul traseu existențial, scriitorul a simțit de multe ori voința vie a destinului - ,,destinul, care avea nevoie de mine, mă prinsese de păr ca să nu mă lase să dispar în prăpastia deschisă la picioarele mele"[3]. S., eroul romanului *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, își percepe propria soartă ca fiind o prezență nedeslușită, mereu pe urmele sale, pe care îndrăznește să o accepte și să o înfrunte abia douăzeci de ani mai târziu. Se simte suspendat deasupra unui abis între voința implacabilă și nepăsarea destinului, care își îndeplinește menirea cu calmul *broaștei țestoase a lui Zenon* și mintea sa, asemenea unei turme de *iepuri zvăpăiați* care ajung mereu prea târziu la linia de sosire, deoarece rațiunea nu e capabilă să înțeleagă forța destinului până când iminența desfășurării sale devine evidentă. Conștient că destinul este tot timpul vigil, fără să scape vreodată din vedere vreun detaliu, profitând cu perfidie de orice moment de neglijență, S. se întreabă ce reprezintă de fapt „această coincidență de nenumărate detalii, fiecare neînsemnat în sine, dar care, împreună, (...) îi sfarmă pe toți cei dimprejur – și pe mulți alții deopotrivă"[4]. Nimeni nu se poate sustrage acestui vârtej numit destin, deși omul, această *înjghebare plăpândă*, încearcă să se ascundă, să se piardă printre ceilalți semeni, să devină un abur, o apă, o *energie neidentificabilă.* Aceasta este concluzia la care ajunge S. – că soarta nu este decât o fatalitate, o crudă regină a lumii

[1]Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* Editura 100+1 Gramar, București, 2002, p. 261.
[2]Idem, *ibidem*, p. 266.
[3]Idem, *Leapșa pe murite*, Editura Adevărul Holding, București, p. 49.
[4] Idem, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 87.

ce ține în mâinile sale *oarbe* și insensibile, milioane de indivizi, târându-i prin deșerturi de gheață ce se topește sub tălpile lor pentru a le da totuși impresia că își aleg singuri propriile cărări – ori aceea de a umbla pe apă ca Mântuitorul, ori aceea de a trăi suspendați deasupra unui vid existențial.

Oare ce vrea destinul de la mine? Reprezintă o întrebare pe care personajele lui Virgil Tănase și-o adresează mereu, reluând-o obsesiv, iar și iar, ori de câte ori această forță a sorții oprește, pentru o secundă, amețitorul carusel al vieții. În acele clipe de răgaz, în scurtele momente pe care reușesc să i le smulgă timpului, eroii conștientizează că nu reprezintă decât niște piese de joc pe marea tablă a lumii, mutate la voia întâmplării de un destin care se joacă cu muritorii de-a șoarecele și pisica. Simple sticle, purtătoare de mesaje pentru ființe necunoscute de pe planete pustii, aruncate în cosmos de aceeași soartă necruțătoare, personajele pendulează între culmile valurilor spumegânde ale vieții și hăurile dintre talazuri, în încercarea lor de a *desface nodurile* destinului, de a desluși misterul propriului sine.

Parcursurile existențiale ale eroilor se intersectează, se întretaie, se influențează reciproc în această joacă a forțelor universale. Ca într-un joc de biliard, bilele-personaje se ciocnesc unele de altele, schimbându-și direcția și traiectoria existențială, împrumutându-și din energie, legându-se unele de altele cu noduri ale destinului imposibil de desfăcut ulterior. Jucării ale unei forțe nepăsătoare, eroii se pierd într-o pâclă densă, unde devin cu toții un fel de Oedip, cărora „viața se îngrijește să le ia vederea cu încetul, pentru că soarta omului e să moară orb”[5]. Tabla de șah ai cărei pioni sunt personajele însele, se destramă pentru a le lăsa suspendate deasupra unui hău, plutind spre un punct zero de care se vor zdrobi fără să își poată controla vreo mișcare. Le este predestinat să nu mai fie în locurile de unde nu mai pot pleca și să locuiască unde n-au să fie vreodată, mereu în altă parte, căutându-se pe drumurile pe unde au trecut fără să se mai regăsească. De aceea, și-ar dori să evadeze, să fugă, să se elibereze, dar nu au cum să iasă din capcana în care au fost prinși – însăși viața.

În strânsă legătură cu tema destinului, apare tema vieții, o viață ca o mare uneori agitată, alteori calmă, în care personajele înoată din răsputeri pentru a supraviețui și a înfrunta o moarte împotriva căreia au mai luptat și într-o altă lume, o lume de dincolo de oglinda acestei vieți pământești. În definitiv, viața este doar o oglindă, una de carne și de oase, unde oamenii sunt doar umbrele ființelor de dincolo, un dincolo unde viața a trecut deja. Evenimentele deja trăite se repetă cu întârziere, iar moartea se instalează într-un trup care a fost deja ucis.

Pentru S., viața este un *animal infam* care îi zădărnicește orice inițiativă, o închisoare din care nu poate evada nici măcar prin sinucidere deoarece este deja mort înainte să moară. Concluzia la care ajunge S. este că această viață *detestabilă* le joacă feste tuturor și, întocmai ca un împărat roman, grațiază sau osândește indivizii după bunul său plac. Captive în propria viață, toate personajele trec prin infern pentru a accede la o altă treaptă a existenței, de unde nu pot decât să privească noile ziduri care îi înconjoară, noile gratii ale aceleași închisori. Fiecare nu e decât un alt Sisif, aruncat mereu în brațele morții de unde luptă să se elibereze, doar pentru a relua, la nesfârșit această caznă – viața, o viață-joc *de-a du-te-n colo, vino-ncoace, lasă-mă și nu-mi da pace* cu nimeni alta decât moartea.

Personajele trăiesc pe o pojghiță de gheață întinsă deasupra neantului, conștiente că fiecare individ „nu atârnă nici cât un fir de păpădie în balanța lumii”[6]. De aceea, fiecare încearcă să înfrunte destinul, să își câștige dreptul de a lua decizii proprii, de a se autoamăgi că a scăpat din mâinile păpușarului universal numit Viață. Deoarece, în orice moment, gheața se poate sparge, eroii se grăbesc să trăiască, deși știu cu toții că ceea ce li se întâmplă nu reprezintă decât un pretext pentru ceea ce trebuie să li se întâmple. Strădania lor de a-și asuma niște decizii care nu sunt ale lor de fapt, este doar o iluzie, o aparență, deoarece viața nu e altceva decât un vis. Dar cine visează această viață? Al cui e visul vieții? Al lor sau al păpușarului care îi mânuiește pe toți? Întocmai ca în drama lui Pedro Calderón de la Barça, personajele au curajul să lupte cu efemeritatea și cu înșelătoriile vieții, încercând să găsească drumul spre sine, să-și domine instinctele și să se împace cu propriul eu.

---

[5]Idem, *Au înflorit iar vișinii și merii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2015, p. 427.
[6] Idem, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, p. 50.

Tema morţii este omniprezentă în întreaga operă a lui Virgil Tănase, o moarte care vine, pleacă şi revine în mod obsesiv deoarece moartea coexistă cu viaţa la orice nivel al existenţei terestre, cea dintâi transformându-se adesea într-un prag al unei vieţi superioare într-o altă sferă. Ca simbol, moartea are două valenţe – una pozitivă şi una negativă, fiind interpretată atât ca revelaţie, cât şi ca sfârşit, fiind mereu învingătoare în lupta personajelor cu viaţa.

Simbolizând trecerea dintr-o lume în alta, moartea reprezintă dematerializarea şi eliberarea sufletului, regenerarea fiinţei într-o altă dimensiune. Înrudită cu noaptea şi cu somnul, moartea transmite o stare de neliniște, în special celor care au trăit doar la nivel material. Ceilalţi, însă, percep moartea ca pe o promisiune a unui nou orizont luminos, ca urmare a existenţei lor spirituale. Spaima fiinţei umane în faţa misterului morţii derivă astfel din teama de necunoscut, de schimbare şi nu din frica dezintegrării în neant. Ea deschide drumul spiritului spre viaţa cea adevărată, spre iniţiere, devenind *poartă a vieţii* deoarece „profanul trebuie să moară ca să renască în viaţa superioară pe care i-o conferă Iniţierea. Dacă nu va muri prin starea lui de nedesăvârşire, nu va izbuti să facă niciun pas înainte pe calea iniţierii”[7].

Moartea pândeşte din umbră fiecare mişcare a celorlate personaje, cât şi în viaţa reală, deoarece dacă suntem atenţi la ce ni se întâmplă zi de zi, vom obseva că suntem adesea foarte aproape de moarte, de care scăpăm c*a prin urechile acului.* Acesta este motivul pentru care autorul alege acest titlu pentru romanul său jandarm – „să nu ne lase în înfumurarea vreunei izbînzi, amintind celor prea întreprinzători că până la urmă tot s-alege praful”[8]. Moartea devine treptat un personaj lumesc, mereu prezentă, este cea care le strigă personajelor, cu o voce piţigăiată, să se grăbească deoarece mai *are şi altele pe cap*: accidente, taifunuri, sinucideri, molime şi războaie, cea care răvăşeşte visele lui S., latura cea mai vulnerabilă a acestuia sau cea a cărei ameninţare atârnă neîntrerupt asupra tuturor. Toate celelalte personaje devin conştiente de prezenţa ei, cu care se deprind a trăi, le devine familiară, transformându-se într-un tovarăş nedespărţit, aflându-se într-un permanent periplu de la *o moarte la alta.*

Uneori, acest suprapersonaj are momente de revoltă împotriva unor muritori versatili, schimbători, fără cuvânt, „care nu sunt niciodată acolo unde îi cauţi, care nu fac niciodată ce au promis şi care visează numai bazaconii”[9]. De aceea, le ia urma, îi pândeşte, îi hăituieşte ca într-o vânătoare în care vânătorul nu va deveni niciodată vânat şi în care prada este întreaga omenire. Însă, cu fiecare om ce moare, natura pierde din perfecţiune, deoarece, personajele au convingerea că reprezintă rotiţele care pun în mişcare lumea, o lumea alcătuită din fiinţe unice şi totuşi identice, sortite cu toatele aceluiaşi final.

Alteori, se întrupează în controlorul de bilete dintr-un tren simbolic – cel al destinului, perforând, în loc de bilete, inimile călătorilor pentru a-i face să-şi dezvăluie eul ascuns. În acest context, moartea devine instrumentul unor zei care vor să distrugă acest eu-ascuns al fiecărui muritor, deoarece reprezintă partea divină a fiinţei umane, iar zeii nu acceptă concurenţa. De aceea, în faţa morţii cad toate măştile, fiecare îşi asumă propria identitate, se regăseşte pe sine însuşi pentru ca o clipă mai târziu să se piardă din nou, pentru totdeauna în braţele unei supraforţe necruţătoare.

În definitiv, ce este moartea? O alcătuire de sentimente – nepăsare, dispreţ, ură, voluptate, întrupând o entitate supranaturală şi atotputernică care este mereu câştigătoare într-o luptă al cărei deznonământ este dinainte cunoscut. Viaţa întreagă este prezentată ca fiind un dans continuu al fiecărui individ cu moartea, cea „care-l ţine, care-l strânge în braţe, care-l iubeşte cu adevărat şi-l vrea”[10]. Marie însăşi este percepută ca fiind moartea îmbrăcată în mireasă, cea care iubeşte un mire deja mort, ucis *în ceasul nunţii sale*, întocmai ca ursitul Margaretei.

BIBLIOGRAPHY

[7] Oswald Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen-Age*, Paris, 1966, p. 188.
[8] George Motroc, *Literatura e cea care ne dă ocazia să înţelegem ce putere dumnezeiască este în noi*, dialog cu scriitorul Virgil Tănase, *Convorbiri literare*, 23 mai 2018.
[9] Virgi Tănase, *Moartea care vine, pleacă şi iar vine*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2017, p. 382.
[10]Idem, *Au înflorit iar vişinii şi merii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2015, p.105.

- Tănase, Virgil, *Leapșa pe murite*, Ed. Adevărul Holding, București, 2011.
- Tănase, Virgil, *Zoia*, Ed. Alfa, București, 2003.
- Tănase, Virgil, *Au înflorit iar vișinii și merii*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2015.
- Tănase, Virgil, *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2016.
- Tănase, Virgil, *Evenția Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2014.
- Tănase, Virgil, *Apocalipsa unui adolescent de familie*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1992.
- Tănase, Virgil, *Balul de pe goleta piratului orb*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2015.
- Tănase, Virgil, *Balul de la carnavalul dogelui elvețian*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2014.
- Tănase, Virgil, *Balul de la castelul bântuit*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2016.
- Tănase, Virgil, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2017.
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Vol. II, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern,*, Editura Paralela 45, 1998.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza.*, editura Fundației Pro, 2003.
- Petrescu, Liviu, *Romanul condiției umane*, Studiu critic, Editura Minerva, București, 1979.
- Bako, Alina, *Virgil Tănase și pușculița cu vise*, în ,,Caiete critice", nr. 10 (312), 2013.
- Cârjan, Dan, *În marginea literaturii,* în ,,Observator cultural", nr. 473, mai 2009.
- Chișu, Lucian, *Agonie fără extaz* în ,,Caiete critice", nr. 10 (312), 2013.
- Comănescu, Ileana, *Repere ale parabolei*, ,,Caiete critice", nr. 10-12, 1993.
- Coroiu, Constantin, *Virgil Tănase între onirism și realism*, ,,Cultura literară", nr. 450, 12 decembrie 2013.

DEHUMANIZATION AND THE CONSTRUCTION OF OTHERNESS IN ATHOL FUGARD'S BOESMAN AND LENA

Octaviana Motoc
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract. This paper addresses the issue of how the non-white characters' identity in Athol Fugard's play Boesman and Lena is shaped by their status as the Other in a society controlled by the white man. The image of South Africa has never been defined by terms such as equality and human rights. The problem of identity in South Africa is even more problematic when it comes to the one of the Coloured people. Where does the identity of the Other stop and where does the identity of the One begin? What is their position in society? Are they allowed to pretend that they are white in order to benefit from the white privileges or should they embrace their status as outcasts?
Boesman and Lena is one of Athol Fugard's small-cast plays that takes place in a society controlled by Apartheid, a system based on dehumanization, inequality and segregation. It is a play about two coloureds, about their status and their self-discovery. The South African mixed-race people are confronted with a terrible and severe identity crisis during Apartheid and this is what this paper is intended to analyse.
Fugard's play Boesman and Lena is shaped by their status as the Other in a society controlled by the white man. The image of South Africa has never been defined by terms such as equality and human rights. The problem of identity in South Africa is even more problematic when it comes to the one of the Coloured people. Where does the identity of the Other stop and where does the identity of the One begin? What is their position in society? Are they allowed to pretend that they are white in order to benefit from the white privileges or should they embrace their status as outcasts?Boesman and Lena is one of Athol Fugard's small-cast plays that takes place in a society controlled by Apartheid, a system based on dehumanization, inequality and segregation. It is a play about two coloureds, about their status and their self-discovery. The South African mixed-race people are confronted with a
terrible and severe identity crisis during Apartheid and this is what this paper is intended to analyse.

Keywords: Athol Fugard, identity, otherness, inferior races, coloured people

Athol Fugard, aged 86, is still active in the world of theatre as an important South African English – language director and playwright. During his career, he became known as the playwright whose main purpose was to change the politics of his country and the perspective of the South Africans over race. Fugard was attacked and received a lot of criticism which stated that he belonged to a privileged race, a race that had access to education and that he did not have the knowledge about what discrimination against the colour of the skin meant. Alex la Guma, Dennis Brutus, Cormo Pieterse, Themba, Matshikiza, Mphahlele and Mazisi Kunene are just a few black writers who faced exile from their countries because they had the courage to do the same thing as Fugard, to put their opinions on paper but, unlike Fugard, they did not have the right colour of the skin in order to avoid becoming outcasts. Their writings, just as Fugard's writings, were based on the opposition against the system in charge. Fugard was allowed to continue the process of writing in his native country, but the other writers, who did not belong to the most powerful race, the white one, were threatened with exile and prison convictions.

Some of Fugard's most worldwide known plays are based on themes such as dehumanization against the ones with a different colour of their skin, invisibility, physical and psychological violence and restriction in different locations for those discriminated. The identity of his characters is shaped by the spatial and historical barriers, but also by mental borders.

South Africa is a country that, even though it has won its independence, its colonial lifestyle was still kept and this makes one wonder: Is South Africa a colonial or a postcolonial country? And

moreover: Is Athol Fugard a colonial or a postcolonial playwright? The meaning of otherness in South Africa is offered by colonialism. Frantz Fanon's main goal in *Black Skin, White Masks* is to investigate the psychology of colonialism. In his opinion, "European civilization and its best representatives are responsible for colonial racism" (2008, 65—67). Moreover, people become aware of the ugly truth: whiteness represents the symbol of purity and justice while blackness represents ugliness and sin. South Africa has never been defined by terms such as equal opportunity and human rights. Consequently, the black man or the coloured man represents the *Other* in a society in which the centre is occupied by the white man. The centre is occupied by *the One*, he has the power; he is the colonizer, the one that controls every aspect and detail from the lives of the others. Outside of the centre there is the marginalized area, the townships which are occupied by *the Other*. *The Other* has no identity, he cannot find a place for himself, he is the one that no longer knows who he is.

Fanon argues that there is a borderline between the Self and the Other which was established from the very first moment of colonization and this caused a mental block against each other's worlds (2008, 32). There were connections and communication between the two worlds. Due to the physical communication a new race was born, the Coloured, which acted as a bond between the two existing worlds. In a society controlled by Apartheid, the lives and the identity of the coloured people are even more neglected as there is no clear perspective as to where they belong. Do they have a place of their own in the world of the *Ones*, in the world of the *Others* or are they rejected by both worlds?

Boesman and Lena is one of Fugard's small-cast plays, set in the Eastern Cape. Fugard started writing it in 1967 and it represents a play about two coloureds, about their position in the South African society and their journey towards self-discovery. The South African mixed-race people, the people who are neither black nor white, are confronted with a terrible and severe identity crisis. For this reason, they cannot find their place in this society as Boesman and Lena cannot find a place that they can call home in the play: "It's hard life for us brown people" (Fugard 2000, 212). All this feeling of not belonging is brought upon the coloured ones by the laws of the apartheid; the residential segregation "affected the Coloureds, and Indians in some places, but the geography of the Coloureds was ambiguous. […] To take just one instance: in Cape Town, during 1966 and 1967, Coloureds were moved from District Six, Simonstown and Kalk Bay when these areas were declared to be for white residents only" (Shelley 2009, 73).

At first, Fugard experimented with plays that included quite a large number of characters, such as *No Good Friday*, but with the 1960s plays his main concern was to focus on intimate relationships. Except for a few plays from his youth, the other plays written by Athol Fugard include only two or three characters. What is emphasised in his plays is not the action itself but the relationship between characters, so if there are fewer characters the more intimate and full of meaning is the relationship. The readers and the audience are focused on two or three characters and can deeply become connected to them; they can identify themselves with the characters and their lives with the ones on stage. The characters are realistic people in front of difficult decisions or situations and the effects of the South African society can be seen on their identity and on the psyche of the individual. For example, Ruby Dee, in an interview by Patricia Bossworth, admitted that she succeeded in identifying with Lena and understanding the universal struggle of the two characters:

> I understand Lena. I relate to her particular reality because it is mine and every black woman's. I can understand the extent of her poverty and her filth and absolute subjugation. I know what it is to be denied my rights as a citizen and as a human being. To me, Lena is more than a woman and Boesman is more than a man. (qtd in Gray 1991, 37)

The play tells the story of two coloured people who have reached the bank of the Swartkops River after they have been evicted from their previous place. What has deep meaning in this play is not the action itself, but the characters. Boesman and Lena are characters that shaped their personalities in every place where they stopped. Belonging to a place and to a particular social

group has an important impact in shaping one's identity. Hogg and Abrams explain "social identity as the individual's knowledge of belonging to certain social groups, as well as the emotions and values that convey to him or her" (qtd in Qazimi 2014, 307).

Being aware of their position and their rights in the South African society, Boesman and Lena define themselves as trash in the eyes of the white race: "We've been thrown away. Rubbishes. Him too. They don't want him anymore. Useless" (Fugard 2000, 231). With this in mind, Boesman can be understood as a key character through whom are presented the effects of apartheid upon the identity and personality of a discriminated race in South Africa. In the introduction to *Port Elizabeth Plays*, Dennis Walder asserts that: "In the behaviour of Boesman, Fugard shows the depths to which the human spirit can sink in South Africa" (ibid, xxx).

The first act introduces the two characters who are on the road, even though their destination is not mentioned. The man, Boesman, seems to be the one that has the control and power in the family as he is the one that leads the way, while Lena is the follower, able to see only Boesman's back. They have their entire lives on their shoulders and they carry everything barefoot through mud until Boesman picks a place and decides to stop. They are presented as two victims that had their *pandok* (hut) and lives destroyed by the white man's bulldozer and now they are in search of a place where they can settle for a while. As they get ready to spend the night there, a nameless black man, whom Lena calls Outa, reaches their place and he is welcomed by Lena, but not by Boesman. Lena tries to converse in English and Afrikaans with Outa, but she becomes irritated in her efforts and realizes that he is a Xhosa-speaker. Lena is so eager to make contact with another human being that, although they do not talk the same language, she tries to create the illusion that they really understand each other, even if she is just echoing his words:

> LENA [*offering the bottle*]. Water. *Water! Manzi! [She helps him get it to his lips. He drinks. In between mouthfuls he murmurs away in Xhosa. Lena picks up the odd phrase and echoes it …* 'Bhomboloza Outa, Bhomboloza' … 'Mlomo, ewe mlomo' …'*Yes,* Outa, dala' … *as if she understood him. The whole of the monologue follows this pattern: the old man murmuring intermittently –the occasional phrase and even sentence quite clear –and Lena surrendering herself more and more to the illusion of conversation.*] (ibid, 215; emphasis and ellipsis in the original)

A complicating factor when studying Fugard's work is the interplay of English with Afrikaans in the main. In *Boeman and Lena* there are more than 200 Afrikaans words used. The most obvious reasons for doing this are Fugard's mixed origins and his belief that in South Africa people are different, some are black, some are coloured and others are white, some speak English, some use Afrikaans and others Xhosa, but in the end they all should coexist, they all should accept each other. Apartheid managed to establish borders between people who were different, but Fugard's plays were written with the purpose of erasing them.

Before Outa's arrival, Lena was dominated by her condition and status in the eyes of the society, by Boesman's subjugation of her life, and her inability to understand her past and accept her present. Outa's presence is what Lena needed; she wanted to talk to someone in order to hear and understand herself. It seems that Outa's arrival is revealing and life-changing for Lena. Consequently, while she forms a connection with Outa, her bond with Boesman is tearing apart.

On the other side, Boesman, without having control anymore over Lena's life, feels confused, lost. He was the strong pillar in his family, he had the power, he was the leader, the one that walked in front of her, but now his stability was shaken by Outa's presence.

Lena's life, her pain, her suffering needs confirmation, needs to be witnessed. Outa becomes the witness that is so much needed in Lena's life in order to validate her existence; the person who accompanies her towards her awakening and her self-discovery. In the end, Lena becomes aware of her status, condition and uncertainty and through this awareness she can evolve and regain her independence, unlike Boesman, who chooses alcohol in order to forget about his life and the harsh realities that society forced upon him. In one of her most intimate moments Lena mentions her child who died when he was only six months old and the other ones that were all born dead. This childless life has left her with deep bruises and she is now trying to heal by taking care of Outa. She

becomes as responsible as a mother should be when she gives up her portion of wine in order to keep Outa close to her and also share tea and bread with him: "Of course, *ja*, it's going to be cold tonight. You never said a truer thing, darling. I know, I know. Don't you worry. We'll eat just now. Won't take long to boil" (Fugard 2000, 218).

Significantly, Boesman's superiority from the first act is untraceable in the second one. He becomes confused and frustrated, unable to understand Lena's relationship with Outa. Boesman is afraid of Lena's independence; he needs her in his life. He beats her, he makes her suffer, he humiliates her, but, in the end, he still needs her. Fugard describes Boesman in his *Notebooks* as: "self-hatred and shame – focused on Lena who is, after all, his life … tangible and immediate enough to be beaten, derided and, worst of all, needed" (1983, 154; ellipsis in the original).

The demolition of Boesman and Lena's *pandok* represents society's violation of their condition as human beings. In Lena's life there are two oppressors: the white man and Boesman. Therefore, Lena is presented as the character who survives the harsh realities imposed by the society, but also Boesman's cruel treatment and violence. She is a victim who understands her condition and finds the power to rebel: "LENA [*eyes closed, fists clenched*]. Be careful. [*Her tone stops him. He sits down, now even more unsure of himself*]" (Fugard 2000, 224; emphasis in the original). On the other side, Boesman's amusement as the bulldozer of the white man destroys their life and his passivity are proofs of his defeat.

The two main characters of the play are both confused and lost, but Lena accepts and understands her position, while Boesman only pretends that he has control over their lives: "Don't say to me I *lieg*! I'm not mix-up like you. I know what I'm doing" (ibid, 197; emphasis in the original). Because of his skin colour, Boesman has no identity in this world controlled by the white people, and, because he cannot accept this reality, he uses violence in order to feel that he also has some sort of control. His violence ensures him with a dominant position in his relationship with Lena. He has to feel that he controls someone's life just as his life is controlled by the Apartheid.

Audrey Smedley, in an article entitled *"Race" and the Construction of Human Identity*, states that the consequences of race were, at a certain point in history, perceived as the main source of human identity. Thus, mixed race people, just as Lena and Boesman, are considered products of an unnatural union between two races. This union is not accepted by society and its legislation and, moreover, is considered illegal. This socially unacceptable combination of races is considered a mistake, and its products, the coloured people, are punished by not being accepted by either the white culture or the black one. They are left as outsiders and they become victims as they feel they have no identity to proclaim. Accordingly, the races which are considered inferior are confronted with a great dilemma: how can they reach a constructive and positive identity for themselves when they have a negative one which was forced upon them by the system? Apartheid manipulated them into considering themselves unworthy and inferior to the white race.

To conclude, Fugard's plays are about people, about the person that lives in the same world as ours, about the blacks, the coloureds or the poor whites, about the people forced to silence. Fugard's writing functions as a witness that South Africa's loss of identity and dignity so much needed. In light of all these, what differentiates Athol Fugard from other white writers is his belief that all people should have the right to have a voice of their own. He sees himself as a channel through which all the voiceless black people from South Africa can address the world. He fights for his right to work with black people and he believes in the power of theatre as a medium that can change lives and his entire world.

BIBLIOGRAPHY

Fugard, Athol, *Port Elizabeth Plays,* Oxford: Oxford University Press, 2000.
----------*Cousins, A memoir,* New York, Theatre Communications Group,1997
----------*Notebooks 1960-1977,* Jonhannesburg: AD. Donkes/Publisher
Ashcroft, Bill, Tiffin Gareth, Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies, The Key Concepts,* London: Routledge, 2001.

Fanon, Frantz, *Black Skin,White Masks*, London: Pluto Press, 1986.
Gray, Stephen, ed., *File on Fugard*, London: Methuen Drama, 1991.
----------, ed., *Athol Fugard*, Johannesburg: McGraw-Hill Book Company, 1982.
Shelley, Allan, *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*, London: Oberon Books, 2012.
Smedley, Audrey, "'Race' and the Construction of Human Identity", in *American Anthropologist*, vol. 100, No. 3 (Sep., 1998), pp 690 –702, retrieved from https://www.jstor.org/stable/682047?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac0433472044e6c7ae16d201a634f0b91&seq=1#page_scan_tab_contents
Staszak, Jean-Francois, "Other/otherness" in *International Encyclopedia of Human Geography*, 2008, PDF.
Qazimi, Shukran. 2014. "Sense of Place and Place Identity"in *European Journal of Social Sciences Education and Research* vol.1, no. 1: 306–310.
Vandenbroucke, Russel, *Truths the Hand can Touch*, Theatre Communications Group, New York, 1985
Walder, Dennis, *Athol Fugard*, England: Northcote House Publishers, 2002.
Wertheim, Albert, *The Dramatic Art of Athol Fugard: From South Africa to the World*, Bloomington: Indiana University Press, 2000.
Zach, Jessica Werener, "My Brother's Keeper: An Interview with Athol Fugard" in *Words on Plays*, American Conservatory Theatre, 2008.

THE PUPPET CHARACTER IN THE SHORT PROSE OF DUMITRU ŢEPENEAG

Iuliana Oică
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper demonstrates that Dumitru Tepeneag's short story invites us in a gloomy, fear-filled space where small houses with wet walls, deserted squares, crossed by various birds, countless snakes, in fact a world whose point the support shakes. People are ghostly and indifferent presence, contained by meaningless instincts, brutal and desperate gestures, running under the misty and uncertain horizon, in absolute loneliness. Although the individual has lost the hope of paradise, he is tempted to seek it, determined by failure and dissolution.

Keywords: dissolution, loneliness, travel, circus show, lucidity.

Argument

Premisa acestei lucrări constă în receptarea onirismului dincolo de jocul cu diferitele convenţii narative sau de dorinţa de a protesta la adresa constrângerilor venite din partea puterii politice. Atenţia noastră se va opri asupra prozei scurte a lui Dumitru Ţepeneag, care se remarcă prin refuzul de a încheia pactul cu o realitate înţesată de ideologii constrângătoare, evidenţiind noi modalităţi de codificare a realului. De aceea, primele volume de povestiri suprind prin faptul că înfăţişează o lume nici reală, nici fantastică, situând naraţiunea sub semnul inovaţiei. Totuşi, onirismul reprezintă un proiect estetic susţinut de Dumitru Ţepeneag şi Leonid Dimov care, prin spiritul de opoziţie şi cel novator, se înscrie în tendinţa generală de a se raporta la fenomenele artistice europene.

Grupul oniric încearcă să se delimiteze de suprarealism prin cultivarea unor formule de creaţie diferite, depersonalizarea obiectului, obiectualizarea stărilor, repudiind dicteul automat şi anunţând producerea textului în deplină luciditate. Trebuie menţionat faptul că onirismul estetic face apel la vis în cu totul alt fel decât au realizat romanticii sau suprarealiştii. Neîncrezători în cotidianitate, romanticii evadează în lumea visului pentru a oferi un alt sens existenţei. Suprarealiştii cercetează teritoriul situat între vis şi realitate, prin sondarea sinelui, creaţiile lor căpătând un caracter deschis şi fragmentar. Oniricii nu consideră visul drept o sursă ori un depozit de motive şi imagini, ci doresc să creeze texte, în deplină luciditate, prin recursul la vis ca la un îndreptar legislativ. Visul devine modalitatea prin care omul poate pătrunde într-un alt spaţiu, nici mai bun, nici mai rău decât realitatea, însă este diferit, chiar dacă păstrează urme ale realului. Oamenii par nişte fiinţe scindate, la limita dintre două lumi, devenind simboluri ale unui zbucium continuu: „De cum intrăm în această lume ficţională, dăm peste un om care-şi iese din fire. Nu e la pământ, nu rămâne aici"[1]. Cititorul se erijează într-un musafir dornic să elucideze misterul existenţei unor personaje ce nu pot părăsi circul în care ele deţin doar rolul de spectatori. Asemenea unui regizor universal, autorul manevrează marionete, într-un spaţiu oniric, iar întreaga existenţă se desfăşoară sub semnul vanului, al inutilităţii. Fără început şi fără sfârşit, lumea rămâne egală cu sine, indivizii se mişcă în acelaşi spaţiu contorsionat, aflat în descompunere, un loc metamorfoza(n)t.

Lumea– amestec de insolit şi ambiguitate

Scrierile literare ale lui Dumitru Ţepeneag respectă marile teze ale onirismului estetic, chiar dacă prozele din volumul *Frig* se remarcă prin apelul la alegorie şi preocuparea metafizică accentuată. Primele încercări onirice mizează pe efectul de ambiguitate rezultat din iruperea insolitului în real, construcţia narativă fiind dependentă de cauzalitate şi psihologism, deschisă

[1]Marian Victor Buciu, *Ţepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 81.

multiplelor interpretări. O serie de motive se împletesc și se suprapun în dimensiuni temporale și spațiale inedite de-a lungul povestirilor din volumul *Exerciții*, anunțând schimbarea de viziune în privința metodei de creație. Muzica anulează moartea prin dans, boală și teamă, oamenii transformă tot ceea ce ating, gesturile lor se reflectă în obiectele înconjurătoare, trădând două intenții majore: zborul sau așteptarea. Aflați într-o continuă alertă, dornici să-și croiască propriile aripi, indivizii resimt la fiecare pas deziluzia înălțării. Peste tot, regăsim tramvaie, autobuze, biciclete ca indici ai ridicării peste marginile lumii, întrucât omul caută o formă de transcendență.

Personajele rătăcesc prin coridoare labirintice ale unor clădiri necunoscute, așteptând zadarnic o ieșire. Mișcările ambigue punctează ideea unei așteptări inutile, nervoase, care determină ticuri în plan social, deoarece banalul vieții exercită asupra personajelor o certă presiune care le împinge să se retragă din cotidian. Se conturează o realitate simbolică, în care insolitul se armonizează cu miraculosul, lumea fiind compusă din colaje. Pretutindeni se observă tendința de a depăși limitele unui spațiu închis, printr-o așteptare fără obiect: „Îmbrâncit, călcat în picioare, nu mă înduram totuși să plec”[2]. Cititorul se află într-un labirint de oglinzi sferice, trece pe nesimțite dintr-un spațiu în altul, descoperind o lume care și-a pierdut ordinea: „Oglinzile sunt la fel de multe, dornice cu disperare să spulbere ori măcar să subțieze iluzia, deruta, izbutind doar să înmulțească semnele de întrebare”[3].

Proza onirică conturează un alt univers ce stă să se prăbușească, în care personajele par robotizate, jucând în acte dintr-o piesă de teatru absurd. Fiecare povestire conturează o lume, în care totul se petrece aievea, determinând trăirile, acțiunile și stările inților aflați sub puterea destinului ratat: „În centrul lor, autorul trage sforile, anunțând din când în când în eter că *a scrie înseamnă a trișa* și ăsta-i singurul lucru cinstit la îndemâna omului”[4]. Realitatea personajelor se confruntă cu altă realitate organizată nu neapărat după reguli onirice. Existența umană se dovedește a fi un labirint de ficţiuni, în care actele de comunicare sunt adesea obturate sau, în orice caz, întortocheate şi deviate.

Fiecare spațiu se contopește cu timpul neiertător, se compune dintr-un amalgam de realități alternative, reflectând prezența unei lumi necunoscute, care transmite mesaje bizare ființei umane. Universul existențial se lasă dezvăluit printr-o serie de arătări ieșite din comun, evenimente ciudate, demonstrând că personajele trăiesc dincolo de limitele normalului și ale logicului. Lumea labirintică se transformă într-un traseu pe care indivizii doresc să-l parcurgă pentru a se redescoperi, pentru a recunoaște sensul încifrat al lucrurilor. Discursul narativ al lui Dumitru Ţepeneag se înalță pe structura unei cotidianități acaparante, personajele străbătând o lume sordidă, aidoma realității. Aceste maşinării lipsite de personalitate şi voinţă proprie urmăresc să se elibereze din captivitatea lumii deschise oricăror transformări.

Schița *La fotograf* înfățișează participarea autorului, copil fiind, la o nuntă, mergând împreună cu alți nuntași să se fotografieze alături de mire și de mireasă. Deși ajunge primul, este dat afară din atelierul de fotografie, prozatorul reconstituind zbuciumul interior al copilului: „După ce m-am convins că am ajuns înainte – cine știe unde s-or fi dus – am vrut să intru să-i aștept, dar țapul de fotograf nu mi-a dat voie; m-a mângâiat pe cap și m-a împins pe ușă afară”[5]. Fără a-și preveni cititorul, se trece la relatarea unui miracol, expresie diafană a unor aspirații ascunse: „Se înălțau din ce în ce mai repede, au spart tavanul, au trecut prin pod, prin acoperiș. Am ieșit cu toții în stradă să vedem până unde au de gând să ajungă”[6]. Mintea copilului din primele schițe e presărată de aspect motivaționale privitoare la dorința rudelor ca sora naratorului să își fi terminat studiile mai întâi pentru a face apoi pasul măritișului.

---

[2]Dumitru Ţepeneag, „Peşte mort”, în *Proza scurtă*.Ediție definitivă, revizuită de autor, București, Editura Tracus Arte, 2014, p. 33.
[3] R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*. În românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 193.
[4] Irina Petraș, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003, p. 191.
[5]Dumitru Ţepeneag, „La fotograf”, în *Proza scurtă, op. cit.*, p. 21.
[6]*Ibidem*, p. 24.

Altă povestire prezintă un alt fapt ieşit din comun: ivirea pe cerul senin al unui soare portocaliu alături de un altul, mult mai mare şi albastru. Scriitorul este un adevărat creator de episoade onirice, dând dovadă de inventivitate: „Era un soare albastru, hăt departe, în spatele oraşului”[7]. Scriitorul alternează realul cu irealul, cu oniricul, o realitate paralelă în care personajele par a fi spectatori ai propriilor destine, faptelor şi evenimentelor, la care participă automatic: „Lucrurile nu-şi lasă la iveală decât suprafeţele, care sunt înregistrate geometric, ca nişte figure în plan, lipsite de orice substanţialitate”[8]. Lumea din aceste povestirile cuprinse în acest volum păstrează nevoia regăsirii de sine prin cuvânt, care îi poate oferi individului o oglindă ce reflectă o realitate paralelă. Senzaţionalul şi ineditul însoţesc faptele şi personajele, traseul existenţial al acestora din urmă fiind controlat de factori extern ice acţionează mereu. Oamenii cad victime sentimentului de greşeală, fiind supuşi eşecului, întrucât nu trăiesc în acord cu sine şi cu viaţa. Modul de a se comporta trădează o anumită indecizie, o incapacitate a individului de a acţiona, lăsându-se cucerit de evenimente lipsite de importanţă şi rupându-se de adevărul lumii.

Aceste experimente literare oferă lectorului imaginea unor personaje care se bucură de acelaşi statut la nivel social, dar se evidenţiază printr-un comportament insolit, uneori chiar straniu. Banalitatea vieţii exercită asupra lor o anumită presiune care îi determină să depăşească cadrul mult mai limitativ al unei vieţi mediocre. Visarea devine un act de voinţă şi infuzia de onirism apare fără a fi anunţată în prealabil. Se conturează o realitate simbolică, plină de semne şi culori mişcate sub puterea acţiunilor personajelor, conferind un sens interior tabloului cotidian. În acest univers cu legi proprii, în care miraculosul şi ineditul capătă forme diverse, sub bagheta unui regizor care şi-a creat o suprarealitate unde dispunde după bunul plac de orice detaliu.

Încercând să transcrie transcendentul şi să se retragă din cotidian, scriitorul traversează tărâmuri diverse, menţinând o stare de incertitudine la limita între real şi vis. Viziunile sale onirice au valenţe muzicale şi dezvăluie un univers încifrat, plin de vieţuitoare care se pot mişca în voie, sfidând legile gravitaţiei. Se poate observa că păsările şi peştii reprezintă simboluri obsedante ale prozelor lui Dumitru Ţepeneag. Personajele simt nevoia de a dialoga, dar nu pot avea nici măcar dreptul de a întreba sau de a răspunde, deţinând doar rolul de acuzatori ai unei lumi construite prismatic. Transcrierile de coşmaruri şi viziunile halucinante se contopesc cu episoadele onirice, cu cu descrierile ceţoase şi învălmăşite.

Absurdul existenţial reiese din peripeţiile halucinante ale personajelor, din întâmplările prezentate în mod dezorganizat, prinzând contur o lume gravă, în care gesturile, faptele şi vorbele mai pot fi schimbate. Regretul după vârsta cea fericită, indiferenţa lumii în faţa maturizării individului sunt comunicate indirect prin intermediul mulţimilor care comentează asiduu la vederea unui peşte mort. Personajele îşi doresc să zboare, să se desprindă de lumea care aduce teamă şi recunoaşterea propriilor limite. Desprinderea pare a se realiza, distrugând taina onirică, dar eroul revine pe tărâmul real, repetă gesturile din vis, însă nu scapă de amărăciunea trezirii. Pretutindeni se conturează suferinţa omului căruia i-a fost distrusă libertatea individuală, traversând o adevărată tortură sufletească, un sentiment de stranietate şi mutilare. Condiţia artistului capătă o dimensiune tragică prin imaginea acrobatului care face exerciţii pe sfoară pentru a stârni teama şi admiraţie. Treptat, moartea se transformă în plictis şi retragere, spaţiul desfăşurării evenimentelor preschimbându-se în funcţie de trăirile onirice ale personajelor.

Preferinţa auctorială pentru concentrarea epică se reperează şi în următoarele volume de schiţe, trimiţând la aspectele existenţiale, la nelinişte, teamă, angoasă şi teroare. Pretutindeni se instaurează frica de a se întâmpla ceva neprevăzut şi totodată înfricoşător, dincolo de amănuntele banale, aparent liniştitoare. Flash-urile existenţiale aduc în prim-plan un personaj matur, determinat să se supună uzanţelor unei lumi care se clatină, chiar dacă îşi doreşte să străpungă labirintul claustrant al automatismelor cotidiene. În acest peisaj sumbru, oamenii sunt apariţii fantomatice, indiferente, traversând întâmplător spaţii populate de păsări, şerpi sau cai înaripaţi. Omul este o ivire ciudată, prizonier într-o lume ce îi provoacă impulsuri lipsite de sens, gesturi brutale de

[7]Dumitru Ţepeneag, „Astronomie”, în *Proza scurtă*, *op. cit.*, p. 31.
[8]*Idem*, „Tehnica fascinaţiei”, în *Onirismul estetic*.Antologie de texte teoretice, interpretări critice şi prefaţă de Marian Victor Buciu, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2007, p. 142.

autoanihilare. Universul este, de fapt, o proiecţie a spaimelor existenţiale, la care se adaugă frigul, ploaia, ceaţa, acele semne ale terorii şi agresiunii în faţa cărora individul nu poate capitula. Singurul element care l-ar putea salva este memoria, care îi oferă posibilitatea de a reînvia clipe privilegiate din perioada copilăriei, episoade tainice încărcate de revelaţii tulburătoare.

Omul nu-şi poate pierde speranţa de a regăsi paradisul, măcar cel interior, cu toate că transcendenţa pare să fi părăsit acest context ameninţător şi absurd. Rămâne totuşi tentaţia căutării unei forme de evadare, deşi atingerea absolutului se arată zadarnică, provocând suferinţe şi chiar plânsete: „Această aşteptare – zadarnică – a revelaţiei e, mai mult sau mai puţin apăsat enunţată, prezentă în aproape toate piesele volumului”[9]. Schiţa „Scaunele” ce face parte din al doilea volum de proză scurtă reliefează un om ce caută, la modul revoltat, un Dumnezeu ascuns, totul fiind accentuat de frigul învăluitor care aduce doar deznădejde. Cei doi inşi care duc în mijlocul unei pieţe o multitudine de scaune, încercând să construiască o piramidă, dezvăluie soarta celor de jos care râvnesc să se întâlnească cu o divinitate salvatoare. Aşteptarea revelaţiei nu aduce nicio finalitate, de aceea pământeanul izbucneşte adesea în plâns, întrucât resimte la modul acut starea de discomfort, neîmplinire şi disoluţie: „Lipsesc semnele divinităţii, mai mult decât atât, lipsesc chiar semnele căutării acesteia”[10].

Primele schiţe lansează problematica frigului, naratorul – personaj negăsind un adăpost suficient de încăpător pentru toate neajunsurile interioare şi exterioare. Sub cerul surd, omul se izolează într-o locuinţă pustie, privind descurajat realul pe care îl trăieşte aşa cum este. Nici măcar tramvaiul nu îl poate rupe de banal, deoarece fiinţa ameninţată de anonimat vine dintr-un loc neştiut de nimeni şi merge spre un dincolo total necunoscut: „Dacă omul nu mai e o creaţie divină, existenţa sa nu mai stă sub incidenţa unui scop supreme la care trebuie să acceadă”[11]. Acelaşi personaj face şi desface tainele lumii, priveşte calm sau dezorientat spaţiile parcurse cu teamă nedefinită. Altădată, se află în mijlocul naturii, fiind înconjurat de făpturi ciudate, adevărate siluete albe ce neagă şi ridiculizează universul uman, legile unei altfel de lumi. Ipostaza eroului din proza scurtă a lui Dumitru Ţepeneag este cea de aşteptare a revelaţiei, dorind să desluşească misterul existenţei mărunte, dar şansa la mântuire este sortită ratării.

Scriitorul conturează o misterioasă lume onirică, cu lumini şi umbre, în care siluetele umane se dezarticulează, trăiesc la modul dramatic limitarea, absurditatea şi derizoriul existenţial. Formate din puzzle-uri dintre cele mai diverse, viaţa îşi dezvăluie coerenţa prin repetiţie: gesturi, acţiuni, întâmplări, un joc al revenirilor succesive. Individul pare saturat de propria condiţie muritoare, căutând o nouă versiune a sa, proiectată într-un alt timp şi un alt spaţiu: „nu mai există nici autor, nici personaje, ci numai imagini care se derulează fără un sens precis”[12]. Atras irezistibil de dorinţa de a pleca spre un altundeva, el se pierde pe parcursul călătoriei spre celălalt punct al lumii, iar propriile aripi se blochează în timpul desprinderii sale haotice de spaţiul închis în care se află. Goana sa pare o modalitate de a evada, însă nu este decât o cufundare într-o altă lume imposibil de controlat.

Personajul pare deprins cu statutul de claustrat, chiar dacă îşi doreşte recâştigarea libertăţii interioare prin reorganizarea limitelor exterioare. Fiinţa captivă încearcă să zboare, să nu mai ţină seama de constrângeri, să se bucure de acea libertate posibilă cu ajutorul credinţei şi al dăruirii absolute. Rătăcirea înseamnă o nouă închidere într-o stare de singurătate care se aşterne peste amintirile trecutului, peste umbrele prezentului şi dincolo de vidul spaţio-temporal. Omul este o victimă a circumstanţelor, dar şi a propriilor neputinţe, devenind un rob care aşteaptă sau caută un plan de scăpare, însă e unul cu fără coordonate precise. Căderea este previzibilă, determinând mişcări ascensionale, lărgirea câmpului vizual, desprinderea de realitate prin transformarea universului într-unul diferit, în care fiinţa se retrage în uitare.

---

[9] Nicolae Bârna, *Dumitru Ţepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007, p. 63.
[10] Marian Victor Buciu, *Dumitru Ţepeneag, originalul onirograf*, Bucureşti, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 142.
[11]Corin Braga (coordonator), *Morfologia lumilor posibile.Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2015, p. 109.
[12] Dimov Leonid, Dumitru Ţepeneag, „Ipostaze ale romanului actual”, în *Momentul oniric*. Antologie îngrijită de Corin Braga, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997, p. 89.

Concluzii

Creația onirică surprinde prin noutatea și ritmul insolit al limbajului, propunând o îndepărtare de domeniul referențial istoric și o pătrundere imperceptibilă în oniric printr-o deformare a elementelor realului: „Într-un anume sens, un univers ficțional nu se termină cu povestea pe care o narează, ci se extinde indefinit”[13]. Autorul oniric reface atmosfera contemporană, ca pe un ecran de cinema, pe care își proiectează personajele și decupaje dintr-o realitate paralelă. Leonid Dimov discută despre influența romantismului și suprarealismului asupra onirismului, însă Țepeneag neagă prezența elementelor suprarealiste și scriitura fantastică de tip romantic. Altfel spus, onirismul estetic refuză dicteul automat, robia inconștienței și a incoerenței, pentru a cultiva ambiguitatea și insolitul.

Totul se petrece la nivelul senzațiilor vizuale, totul este văzut și căutat, iar ființele au o dublă apartenență, animalieră și umană, fiind apariții nedefinite, ca expresie a unie alte dimensiuni. Literatura oniricilor pune în scenă autoficțiuni speculare, fără ca autorul să fie în centrul acțiunii, transformând universului real într-o lume *analogă* celei reale. De altfel, viziunea lui Dumitru Țepeneag asupra modului de a crea în spiritul onirismului estetic se referă la abilitatea de a complica narațiunea, de a-și lăsa personajele să intre și să iasă după voie din diegeză. Oniricul își obiectivează sentimentele și senzațiile, iar proza lui experimentează diverse moduri de scriitură, creând un permanent efect de oglindă.

Textele literare ale lui Dumitru Țepeneag uimesc prin minuțiozitatea descrierilor, prin caracterul vizual al imaginilor bizare, prin glisarea din real în imaginar și invers, conturând un loc fantomatic în care personajele își pierd identitatea la fel de ușor precum se schimbă strategiile narative. Programul teoretic al oniricilor se dorește a fi un *model creator*, în care visul se produce, bucurându-se de o maximă libertate la nivel ontologic, dar și stilistic. Proza scurtă constituie rezultatul aplicării elementelor teoretice ale onirismului estetic, cuvintele fiind instrumente ale creatorului, pe care acesta le mișcă după propria voință: „Onirismul prozelor lui constă, într-adevăr (și nu doar în intenții), în recursul la vis ca la un îndreptar legislativ, după cum afirma în articole sau intervenții programatice”[14].

Această lucrare a urmărit modul în care scriitura onirică a lui Dumitru Țepeneag suferă un proces de dislocare, înfățișând o lume posibilă, în care personajele par mereu împinse, în diferite direcții, de circumstanțe insolite: „Oamenii tind spre levitație, par că plutesc, apoi chiar plutesc de-a binelea, la înălțime, desprinși de pământ”[15]. Realitatea deconcertantă nu poate fi prezentată într-o povestire unică, ci într-o juxtapunere de povestiri nesigure, prin care este înfățișată o lume nici semnificantaă, nici absurdă, ci pur și simplu așa cum este. Aventura scriiturii onirice oferă cititorului imagini ale alienării unei lumi privite ca labirint, în care domină sentimente amalgamate suscitate de absurdul unei realități amenințătoare. Aceste schițe se remarcă prin creionarea unor momente trăite aievea, care dau expresie unor relatări succinte și prozaice, chiar umoristice, lăsând loc unor năluciri poematice.

BIBLIOGRAPHY

Albérès, R. M., *Istoria romanului modern*. În românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968
Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007
Bârna, Nicolae, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998
Braga, Corin (coordonator), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2015

[13] Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Șetfania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1997, p. 112.
[14] Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 59.
[15] Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, *op. cit.*, p. 95.

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Ţepeneag, originalul onirograf*, Bucureşti, Editura Ideea Europeană, 2013
Buciu, Marian Victor, *Ţepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998
Dimov Leonid, Ţepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997
Dimov, Leonid, Ţepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice şi prefaţă de Marian Victor Buciu, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2007
Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Şetfania Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 1997
Petraş, Irina, *Cărţile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003
Ţepeneag, Dumitru, *Proza scurtă*. Ediţie definitivă, revizuită de autor, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2014

ESCAPING OBSCURITY

Paula-Mădălina Constantinescu
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: Anton Cosma showed us his concerns about the Romanian novel, a complex monograph that will be dedicated to the history of Romanian literature. His critical sense is not the only one that will be remembered throughout his career, and the critic's efforts to delight in the sometimes gray-toned painted reality lead to the emergence of a significant new chapter in his life: the theater. The Aristophanic sense is revealed through comedies that he will create with extraordinary skill, because bringing the smile on the public's lips can be considered a difficult task in a hermetic reality. The comedies rebuild the socialist atmosphere, the characters with names detached from the comic sphere, but also the idealized professions are models of the communist regime. So, the comic universe created by Anton Cosma is a subtle irony of the situations faced by the new man.

Keywords: irony, theater, models of the communist regime, escape, obscurity

Volumul *Teatru* de Anton Cosma apare numai după trecerea în neființă a autorului, care intenționează să ne prezinte sub o atitudine subtilă lipsurile regimului comunist, precum și prototipurile create în literatură pe parcursul acestuia. Înainte de a trece în revistă detalii noi despre operele lui Anton Cosma, observăm că atitudinea criticului este de a ne ilustra nevoia oamenilor de a se desprinde de obscuritatea în care se zbat, obscuritate reprezentată de manevrele sistemului în literatura română. Bineînțeles, obscuritatea apare nu numai în literatură, ea este prezentă în special în genetica omului nou, prin idealul pe care îl are omul proaspăt construit. Posibilitatea, de a oferi o soluție pentru ieșirea din obscuritatea sădită de câțiva ani, este crearea unor comedii cu o aromă particulară, ce vor lăsa la suprafață doar situația comicului, conducându-ne de fapt spre o multitudine de interpretări, dar și la mesajul transmis de către autor. Deși preocupările pe care le-a avut de-a lungul timpului sunt destinate romanului, Anton Cosma se va întruchipa cu ușurință într-o nouă ipostază, una aristofanică, modernă, capabilă să ne îndrepte către adevărul pur. De la dramaturg va traversa către un alt tărâm, unul dedicat cronicii și criticii de teatru, unde Anton Cosma îl va aduce în prim plan pe Romulus Guga, menționat și în revista literară *Vatra*. Volumul se împarte așadar în aceste două părți, două ipostaze care, din păcate, nu au putut fi finalizate din cauza destinului nerăbdător. Multe dintre opere nu sunt finalizate, însă acestea au fost redactate cu fidelitate de către fiica autorului, ce și-a exprimat intenția de a reîmprospăta memoria literaturii noastre, aducându-l pe tatăl dumneaei în atenția cititorilor și criticilor. Soluționarea a anumitor probleme, ce sunt rupte din realitatea cufundată într-o obscuritate, conduc la construirea în continuare a universului literar Anton Cosma. Autorul poate fi considerat un fenomen postbelic, având în vedere multitudinea teoriilor pe care le-a transmis de-a lungul carierei sale, el este capabil să se dedubleze. Fenomenul Anton Cosma, cum menționasem într-un capitol, rămâne încă neexplorat.

Pentru început volumul este deschis printr-un titlu rupt parcă mai degrabă dintr-un basm, un titlu ce ne îndeamnă spre universul dramaturgic necunoscut al lui Anton Cosma. Omul din stele sau cheița de aur la comediile lui Anton Cosma reprezintă o prefață redactată de fiica autorului, oferindu-ne câteva detalii prețioase despre firea acestuia și ce l-a îndemnat să scrie comedii. Dacă l-am numit un critic, un scriitor cu un stil politicos, pe alocuri timid, fiica acestuia îl descrie ca fiind „foarte zgârcit povestitor”[1], însă era genul de om care își arăta preferința mai degrabă pentru scris. Este surprinzătoare această combinație ce se regăsește în comportamentul autorului, având în

[1]Anton Cosma, *Teatru*, Prefață de Ela Cosma, Editura Argonaut, Cluj – Napoca, 2010, p. 9.

vedere că despre ce și-a ales să scrie sunt de fapt niște comedii. Probabil și de aici provine dorința lui de a rezolva anumite situații critice, oferind o posibilă evadare din cotidian prin comedii.

„Structură senină, solară, Anton Cosma a fost un optimist incurabil. Din orice situație de viață, indiferent cât de disperată, întotdeauna l-a salvat optimismul său obstinat. Aceasta mergea mână în mână cu o inocență, o ingenuitae aproape copilărească, cu o naivitate ținând de vârsta de aur a omenirii, nu de lumea zilelor noastre. De la un punct încolo, acest optimism a fost unul cultivat, cred, pe solul unei concepții idealiste despre lume și viață."[2]

Despre Anton Cosma se pot înșirui mai multe aspecte legate de comportamentul său în literatură, despre rolul și scopul său bine conturat, însă credem cu tărie că el s-ar putea numi pe lângă un fenomen literar și un mediator al anumitor situațiilor. Dezbaterile sale legate de problematica romanului schițează verosimil portretul omului care aspiră la o soluționare a tuturor problemelor prezente în domeniul literar, iar apoi aspirația lui către o lume mai optimistă, mai veselă, întăresc din nou ideea de mai sus. Optimismul, analizarea, cuprinderea cu ochii minții pe toți cei care au lăsat câte o amprentă în conștiința literară românească îi aduce lui Cosma meritatele laude cu care fiica sa îl venerează: „a fost un scriitor complet"[3]. Deși avea o dorință de a corecta sau de a înfrumuseța realitatea poate mult prea mohorâtă, criticul nu și-a publicat niciodată aceste înclinații literare. Stilul său de a scrie nu l-a mulțumit niciodată îndeajuns, chiar dacă aduce numeroase informații pe platforma criticii literare. Fără a supăra pe nimeni, cu o atitudine ce ducea spre sobrietate, Anton Cosma a preferat să rămână în umbră cu aceste opere. Or, întâmplarea tragică la care a fost supus, l-au împiedicat să-și învingă teama împotriva publicului, nu avem de unde ști. Cert este că fiica dumnealui a reușit să strângă cât mai multe detalii despre harul său literar și prin decizia ei de a publica operele, a eliberat oarecum spiritul ținut prizonier în paginile manuscriselor. O decizie cât se poate de înțeleaptă, prin care se reînnoiește figura criticului literar, o reînnodare a legăturii cu trecutul și cu el în același timp, o ocazie în care putem să-l privim dintr-un altfel de unghi, unul distinct, cu totul nou.

„Dar cuget că opțiunea Tatei e posibil să fi fost greșită, iar discreția și modestia lui prea mari. Sunt sigură că gestul meu îndrăzneț, de a aduce la tipar, în fața unui public potențial, un volum cu piesele de teatru ale lui Anton Cosma și apoi, dacă sorții vor fi favorabili, și alte volume de proză scurtă, roman, eseuri, literatură pentru copii..., deci acest gest al meu îi va cauza Tatei bătăi de inimă, acolo unde este el acum. Eu însă am credința că fapta trebuie comisă, că literatura aceasta merită să iasă din dulap și să vadă lumina tiparului. Și mizez pe slăbiciunea dintotdeauna a Tatei față de fiica lui, sperând că nu se va supăra pe mine, că la urmă va răsufla ușurat când toate se vor fi sfârșit cu bine."[4]

În *Cheița de aur*... sunt explicațiile oferite cititorilor pentru a putea observa și din perspectiva autorului sau a autoarei (fiica lui), ele conduc spre adeverirea bănuielilor pe care le-am și avut la prima vedere, la primul contact cu operele dramatice. Subcapitolului nu numai că reface atmosfera specifică a acestor comedii, ci ne și subliniază tipologiile care s-au născut pe parcursul regimului. Piesele evident că nu transpun un comportament revoltător, de asemnea,, nici tonul nu pare a fi unul care ar putea deranja, din contră, Cosma se va folosi de arma ironiei, cea a satirizării și nu pentru a scoate în evidență neapărat greșelile societății sau a regimului, ci de a arăta modul său de percepere a realității, viziunea sa legată de a tot ceea ce se întâmplă în jur.

Prima operă dramatică *Detectivul particular* deschide ciclul comediilor, titlul acesteia inducându-ne în eroare, deoarece îmbracă pentru început creația în tendința polițistă, care nu va fi purtată pe parcursul derulării ei. Personajul principal adoptă ipostaza de don quijote, un revoltat împotriva modului de gândire limitată, prezentându-se deci, o situație de ironie aflată în contradicție cu anumite împrejurări. După cum putem observa accentul cade și pe puterea de influență a cuvintelor, precum și pe relația intertextualității, ce se desfășoară la nivelul intrigii și a finalului neînchis. Un alt aspect ce ne atrage atenția, este lista numelor ce își asumă rolul de a reface atmosfera epocii, o referire mai exactă la tipologia creată prin personajele prezente în operă. Tot

[2]*Ibidem*, p. 9.
[3]*Ibidem.*
[4]*Ibidem*, p.10.

aici, numele conduce incognito spre elemente caragialiene, remarcându-se astfel nivelul de intelectualitate a personajelor. Nume gen Apolodor Linte (într-o altă variantă Baltă), Mitică – un nume cu ecou în literatura română, Bidică sau madam Firicel sunt o monografie a vieții regimului socialist, o combinație între aparență și esență:

„Marusia: Nu ți-e rușine, tho-va-ră-șa?! Te-am tratat cu vischi, ca pe o ladi și acum vii cu polemici de-astea! Ieșiți afară!”[5]

Deși este o comedie în care se subliniază implicațiile regimului socialist și zămlisirea tipologiei omului nou, comedia ascunde în spatele ei o adevărată lecție de filozofie. Ceea ce vrea autorul să demonstreze cititorului nu este doar un singur fapt, ci sunt mai multe, totul constând într-un exercițiu de intertextualitate. Conturarea situațiilor ce se revarsă prin dialogul spumos, au un impact asupra spectatorului, în cazul nostru, al cititorului, pe care-l invită la un proces de reflecție asupra anumitor aspecte. Personajul principal, Apolodor Linte, un detectiv particular, apare în peisajul dramaturgiei cu un comportament deosebit față de celelalte personaje din comedie, precum și cele din comediile generale. El se diferențiază cu ajutorul manifestărilor sale, dar în special prin oferirea de răspunsuri filozofice sau legate de literatură. În acest caz, Anton Cosma nu vrea să se abată totuși de la domeniul literaturii, el preferând să o includă și să formeze un parteneriat cu elementele cheie ale comediei. Simțul aristofanic nu este omis, așa cum menționasem anterior, ci el este păstrat prin utilizarea numelor și a tipologiei, fără a se îndepărta de specia comediei. Și totuși, Anton Cosma va lăsa o portiță deschisă valorilor intelectuale, demonstrându-se principiile acestuia pe care se bazează de-a lungul carierei sale literare. O altă particularitate a piesei ce nu poate suferi neglijențe este unul dintre motivele literare care se întrezăreau printre celalalte caracteristici ale neomodernismului: drama omului singur. Nu putem discuta neapărat despre o singurătate în comedia prezentă, însă personajul amintește de acest subiect delicat încă de la începutul subiectului, de schimbarea societății și se folosește de varietate lexicală cu scopul de a sugera realitatea regimului, mentalitatea poporului român și înclinațiile acestuia către regres:

„Suroiu: Dar ce fel de sistem ai?

Detectivul: Nici un sistem. Sistemele și dogmele sînt reumatismul gîndirii. Gîndirea trebuie să fie liberă, neanchilozată. (...)

Suroiu: Ce profesiune ai?

Detectivul: Detectiv particular.

Suroiu: În catalogul profesiilor din țara noastră nu există așa ceva.

Detectivul: Da? N-am știut. Cu atît mai bine. Am oroare de tot ce e înseriat, catalogat.

Suroiu: Oricum, e o profesiune închipuită.

Detectivul: A, nu! Cel mult, ideală!

Suroiu: Fie și așa, dar spune-mi-o pe cea reală.

Detectivul: Pentru mine e singura reală. (...)

Suroiu: Ești prieten cu Don Quijote?

Detectivul: Încerc, mă străduiesc. Dar e teribil de greu! Înțelegi? Ar trebui să fiu nițel sublim! (Tainic:) Și știi, cîteodată am, așa, impresia că, un piculeț, sînt!...În clipele acelea am stări de beție!...Poate fi fericire mai mare pentru un muritor decît să constate că se înrudește puțin cu Don Quijote, nebunul sublim fără seamăn, cavalerul cuvintelor întristate? Din păcate, oamenii se despart de Don Quijote din liceu, cînd ar trebui ca abia după bacalaureat să se împrietenească pe viață cu el!...El e apărătorul cuvintelor batjocorite de oameni (...). Pentru că, dumneata știi asta, cu siguranță, domnule Suroiu, situația cuvintelor este foarte gravă în zilele noastre!...

Suroiu: Situația cuvintelor? Ce cuvinte?

Detectivul: Cuvintele noastre, cu care vorbim, cu care vorbim, cu care ar trebui să ne înțelegem între noi! N-ai băgat de seamă ce anemice au devenit? Slăbesc pe zi ce trece, își pierd puterea, nu mai au nici o vlagă! Vorbim, vorbim tot mai mult, dar comunicăm tot mai puțin! Nu-i normal! E tragic!”[6]

---

[5]*Ibidem,* p.13.
[6]*Ibidem,* p. 49.

Detectivul particular se află la graniţa dintre comedie şi dramă, ambele elemente aflându-se în armonie pentru a oferi un mesaj puternic spectatorului sau cititorului. Este ceea ce şi-a propus autorul pe parcursul piesei să ne îndrume câte principii înalte şi către o realitate în formă pură.

Bagaje de mână, clasificată în rândul comediilor sentimentale, ne deschide apetitul către alte subiecte şi perspective de viaţă. Dacă mai devreme ne permiteam să reflectăm asupra minusului găsit în regimul socialist, acum ne vom îndrepta atenţia către o poveste dintre o ea şi un el. Personajele nu au nume, poate din cauza că Anton Cosma se orientează spre o generalizare a situaţiei. Unele aspecte sunt asemănătoare cu cealaltă comedie, mai exact, mentalitatea societăţii, iar aici ne referim la faptul că se observă crearea omului nou, om care prezintă înclinaţii spre modernitate, ce-şi doreşte cu ardoare să devină inginer, om cu bani, om cu vilă şi maşină. Schimbul de replici se bazează pe o alternare a motivelor relaţionale, desenând o discuţie banală între cei doi despre nişte fleacuri. Chiar dacă replicile dezvăluie banalitatea discuţiei, comicul se naşte din ironia cu care cei doi îşi vorbesc. Aici poate exista o incertitudine, deoarece în cazul de faţă analizăm două situaţii: ironia este a autorului sau a personajelor. Aceste aspecte îl pot dezorienta pe spectator, pentru că vorbim de o posibilă interpretare dublă, ceea ce ne face să credem că personajele au nivel redus de inteligenţă, asta numai în cazul în care autorul se foloseşte de arma ironiei:

„Ea: Desigur, ai dreptate...Sentimentalismul te face slab, orb şi ridicol, ştiu...

El: Sentimentalismul e o boală, hm!, neplăcută, de care sufereau bunicii noştri...Dar noi sîntem oameni moderni!...

Ea: Ai dreptate, Nick, iubitule! Să fim practici şi vom fi biruitori (...) Îţi mulţumesc, iubitule, că m-ai ajutat să trec peste momentul de slăbiciune!

El: Era datoria mea, iubito! Căsnicia noastră nu-i o romanţă mălăiaţă; e un contract încheiat pe baza unor criterii ştiinţifice! Sîntem oameni ai secolului douăzeci! Eu sînt inginer şi voi fi inginer şef, apoi director, tu eşti tehniciană specialistă, membră în comitetul de întreprindere, şi vei deveni preşedintă, calea noastră spre realizarea deplină e deschisă!...Sîntem tineri şi optimişti, avem energie şi entuziasm, ne vom ridica necontenit nivelul de trai material şi spiritual. Vom avea maşina şi vilă, vom călători în străinătate!...Te-ai liniştit, iubito?” [7]

Constatarea în urma schimbului de replici dintre cele două personaje şi nu numai evidenţiază mai degrabă o comedie cu influenţe de umor mai mult negru, ce ne înfăţişează o altă perspectivă a regimului comunist. Răceala dintre personaje, cu toate că ele au gesturi de factură romantică, este menită să ne îndrepte atenţia către robotizarea de fapt a oamenilor, a omului nou. Aici este din nou o tendinţă de a obscuriza lumea, de a crea o nouă realitate în care omul este condus de noi principii, oferindu-i astfel garanţia unei modernizări corecte, dar care se ridică pe un miraj. Anton Cosma sugerează că oamenii se îmbată în iluzia sistemului socialist.

Romulus Guga este unul dintre cei care se bucură de atenţia lui Anton Cosma. Posibila legătura dintre cei doi provine şi din colaborarea la revista literară *Vatra*, unde Anton Cosma îşi expune părerea despre scrierile lui Romulus Guga, alcătuindu-i un fel de bildungsroman ce porneşte de la începutul carierei literare a lui Guga. Surprinzător pentru criticul literar este drumul pe care parcurge Guga pentru a-şi atinge scopurile literare. Acesta va încerca din fiecare domeniu într-o anumite cantitate. Începe cu poezia şi ajunge chiar şi la dramaturgie. Aşa cum afirmă Anton Cosma, autorul se diferenţiază de restul prin zugrăvirea unor noi împrejurări rupte parcă din influenţa parabolică. El nu va imita şi nici nu va transpune realitatea aşa cum este ea, tocmai pentru a nu intra într-o zonă de confort a teatralităţii sau a subiectelor. El preferă să-şi antreneze personajele în experienţe aflate la limita posibilităţilor, aspect ce reiese chiar din titlurile pe care le alege operelor: *Speranţa nu moare în zori, Noaptea cabotinilor, Evul mediu întîmplător, Amurgul burghez*. Din câte putem înţelege, criticul îl consideră pe Romulus Guga un adevărat adept al artei teatrale, el fiind urmărit cu fidelitate în totalitatea procesului său de perfecţionare în acest domeniu. Este un samurai al artei teatrale, precum şi un adept al gândirii libere, un înţelept şi totodată un susţinător al teatrului modern, fără a se îndepărta de adevărata esenţă: Omul şi sufletul său.

[7] *Ibidem*, p. 117.

Criticul Anton Cosma rămâne o bibliotecă, un aventurier în lumea literară. El reușește să-și îndeplinească visele fără a le arăta neapărat publicului sau fără a aștepta aprecieri din partea lui. Probabil că dacă viața i-ar fi permis, acesta și-ar fi publicat și aceste opere lăsate unele dintre ele în stadiul de nefinalizare. Cum afirmasem la început că este un univers, un fenomen al literaturii, așa putem și la sfârșitul analizei destinate carierei sale. Însă nu în acest fapt se află esența sau *cheița* (parafrazând-o pe fiica acestuia) universului Anton Cosma, ci în ideea că autorul a îmbrăcat mai multe roluri pentru a-și putea îndeplini visele, făcând-o cu discreție. De ce îi putem atribui acest aspect de fenomen sau de univers? Simplu. El rămâne încă un autor neexplorat, dar care la fiecare informație sau operă analizată, scrisă, reușește să ne impresioneze cu actualitatea sa.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografia operei

Cosma Anton, *Teatru*, Prefață de Ela Cosma, Editura Argonaut, Cluj – Napoca, 2010

B. Bibliografia critică

Cosma Ana, *Scriitori români mureșeni*, *Dicționar bibliografic*, *Cosma Anton*, Biblioteca Județeană Mureș, 2000, p. 38

Cosma Anton, Teatru, în revista Vatra, nr. 3, anul 1981, p. 18

Cosma Anton, *Tîrgu – Mureș – opțiunea pentru comedie*, în revista Vatra, nr. 12, anul 1982, p. 14

Cosma Anton, *Valentin Silvestru – elemente de caragialeologie*, în revista Vatra, nr. 2, anul 1983, p. 3

CONCEPT OF ROMANIAN EPISTOLARY LITERATURE

Petronela Mureşan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:The present paper wants to present different types of love in writers' epistolary texts. Although unilaterally treated, underestimated, they have been neglected, attached to literary or marginalized works of feminine origin, they now know an important revival, recognizing their complementary and enlightening functions. The letters of the writers were made public after their death, and the paper want to analyse how these epistolary texts offert unspeakable revelations about the man behind the artist, about the creation lab, about his love or anguish.

Keywords: love, epistolary text, literature, intimism, couple, erotic triangle

Civilizația modernă a adus cu sine modificări ale modului existențial ce se derulează cu viteze amețitoare, încât este dificilă conectarea la noutatea de ultimă oră. Astfel, omul secolului al XXI-lea este supus unei presiuni enorme, iar primul reflex al său este cum să beneficieze de avantajele științei și tehnicii ultramoderne, cu scop compensatoriu, astfel încât acestea să-i asigure o existență comodă, care să-l conecteze la lume instantaneu. Mai stresat, tot mai însingurat în fața ecranelor virtuale, mai grăbit să apuce să se bucure de banii câștigați, omul rămâne tot o ființă socială care nu poate trăi singură, având nevoie de comunicare, de exprimare a tumultului sufletesc, de a depăși suferința izolării, a separării, a tuturor formelor de pseudoiubire. Setea de distracție este născută din nevoia de a compensa transformarea omului în automate care comunică în grabă, cu un limbaj trunchiat și care caută să-și păstreze echilibrul mental, eșuat în relații fugare, necronofage, deoarece „automatele nu pot iubi. Ele pot să schimbe între ele pachete de personalitate și să spere că fac o afacere bună.” [1]

Internetul este portalul magic ce anulează distanțe geografice peste care, odinioară, o scrisoare călătorea luni întregi. E-mail-urile, SMS-urile, chatul, blogul, forumurile sau Messengerul transmit instantaneu mesaje, impulsionând rapiditatea comunicării, anulând totodată posibilitatea cizelării acestora, grija pentru exprimare elaborată, corectă, distrugând, în același timp, emoția așteptării. Poșta electronică a luat locul scrisorii tradiționale, cu o manieră pragmatică de exprimare și cât mai puține cuvinte, mai ales că este accesibilă în ceea ce privește costurile, iar aceasta nu mai uzează de convențiile genului epistolar decât în cazul unor mesaje oficiale. Scrisoarea redactată cu cerneală pe hârtie cu urmele lacrimilor, ori sărutată de mii de ori, pusă într-un plic timbrat, expediată în geanta factorului poștal este astăzi demodată, de neconceput pentru cei care trăiesc într-un ritm alert un mod de existență stresant. Factorul poștal, o figură inedită în fiecare localitate, individul cel mai așteptat, pândit, vânat, un adevărat mesager al dragostei, care știa despre fiecare locuitor mai multe informații decât oricine, bazându-se pe corespondența trimisă, ori primită, este obișnui să utilizeze cardul bancar.

Textele epistolare ale scriitorilor, deși au fost tratate unilateral, subestimate, neglijate, anexate operelor literare, cunosc astăzi un reviriment important, recunoscându-li-se funcțiile complementare, dar și lămuritoare ale acestora. Ele au un conținut specific cu strategii aluzive, declarații înflăcărate, lamento-uri, digresiuni, crezuri artistice, embrioane ale unor opere literare, cu datare, specificarea locației, formula de adresare, formula de încheiere, convenții retorice fiind numite de către Livius Ciocârlie „dichisul literar”.[2] Au apărut în literatura română mult mai târziu

[1] Erich Fromm, ”Arta de a iubi”, Editura Trei, București, 2006, p. 28
[2]Livius Ciocârlie, ”Mari corespondențe”, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p.

decât în cea europeană, abia în epoca paşoptistă, cultivate de scriitorii care s-au implicat în Revoluţia de la 1848 ce au militat pentru Mica Unire, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu sau Dimitrie Bolintineanu, ultimul având şi contribuţii şi în sfera romanului epistolar.

În cele mai multe cazuri, scrisorile scriitorilor au fost făcute publice după moartea acestora, oferind revelaţii nebănuite despre omul din spatele artistului, despre laboratorul de creaţie, despre iubirile sau angoasele acestuia, familia care le-a moştenit cenzurând mai mult sau mai puţin conţinutul lor intim, cu scopul de a proteja imaginea epistolierului, ori a membrilor familiei sale.

George Călinescu în capitolul „Genul epistolar" din lucrarea „Scriitori străini", este de părere că în alte literaturi, genul epistolar se bucură de onorurile unui gen special, în vreme ce la noi este socotită „ un simplu document".[3] Criticul porneşte de la ipoteza dacă o scrisoare poate deveni literatură. Ea îndeplineşte o misiune strict practică: comunicări particulare şi urmăreşte "reacţiuni".[4]

Corespondenţa dintre indivizi din alt timp şi îndepărtăţi de viaţa noastră ajută la cunoaştere, în general, dar „rămâne un simplu gest gratuit".[5]

Scrisoare compusă într-o dispoziţie agitată este, în opinia sa, o simplă expresie a personalităţii, iar operele de artă rezultă din indiferenţa artistului. Un exemplu de epistolier în plină efuziune este Prosper Merimee, "maître des Lettres familieres et de la Correspondance", care îşi transrie lunga agonie de astmatic cu indiferenţă şi cu plăcerea corespondenţei. "Indiferenţa" acestuia constă în puterea de analiză şi "capacitatea de a te situa în univers": "Cînd o corespondenţă depăşeşte relaţiile empirice şi sugerează o filosofie de viaţă, atunci acea corespondenţă intră în sfera literaturii"[6]. Prosper Merimee trimite aceeaşi scrisoare mai multor persoane, mulţumit fiind de redactare, nu mai are nevoie să facă modificări.

Criticul literar observă faptul că scrisoarea uzează de convenţii, procedee retorice, având un public, fie şi o singură persoană, iar autorul compune mai mult sau mai puţin conştient. Acesta consideră că niciun tip de scrisoare nu se sustrage artei literare total, iar scriitorul e obişnuit să transforme totul în ficţiune, să se transporte şi pe sine în ireal, intuind că scrisorile vor încăpea pe mâna posterităţii, fiind astfel mai atent la compoziţie. Corespondenţa oamenilor fini, e de părere George Călinescu, se înscrie în artă, se naşte din plăcerea a două spirite fine de a comunica: „Marii epistolieri dau scrisorilor un aer ingenuu şi gratuit de compoziţie."[7]

Scrisoarea este considerată doar un pretext de de a prelungi un dialog de idei generale şi e scrisoare doar pentru că este trimisă prin poştă, păstrează un aer familiar, devenind un foileton în care intră procedee literare: descrierea, portretul, pamfletul, eseul filosofic şi critic, aforismul, metafora.

Al. Săndulescu în "Literatura epistolară"este de părere că există o vocaţie epistolară, aşa cum există o vocaţie poetică şi una critică, exemplificând cu corespondenţa lui Duiliu Zamfirescu ce tinde să surclaseze poezia şi romanele sau cu cea a lui Ioan Slavici pe care o vede inferioară nuvelisticii sale, ori Creangă ce corespondează rar, cu ton confesiv sau oficial, total diferit de cel al scrierilor literare.

În viziunea sa, epistolierul nu are în vedere un public-cititor, prin urmare este mai autentic, respectă mai puţin canoanele, relatează aventura unui destin uman, astfel încât marii epistolieri trăiesc intens, cu energie intelectuală, încât scrisorile lor ajung să fie mai apreciate decât opera lor literară, dând exemplu corespondenţa lui Voltaire, Flaubert, Kogălniceanu, Odobescu, Duiliu Zamfirescu. Criticul consideră ca trăsături esenţiale repulsia faţă de artificiu, notaţia pe viu, experienţa nemijlocită, ignorare sau respectare minimală a normelor. Scrisorilor lui Mihail Kogălniceanu le remarcă savoarea limbajului, celor ale lui Odobescu-detaşarea obiectivă, celor ale lui Caragiale-capacitatea mimetică, în timp ce stilul epistolar al lui Duiliu Zamfirescu se evidenţiază prin expresivitatatea descrierilor.

---

[3] George Călinescu, "Scriitori străini", Editura pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1967, p. 723
[4] George Călinescu, ibidem, p.723
[5]George Călinescu, ibidem, p. 723
[6]George Călinescu, op. cit., p. 724
[7]George Călinescu, ibidem, p. 724

Criticul literar definește scrisoarea drept o reacție psihică instantanee, ce nu are o intenție artistică, un simplu mesaj de la emițător spre destinatar, ce implică totuși o responsabilitate din partea amândurora. Ceea ce conferă însă epistolei valoare literară, mai ales că aceasta nu-și propune un scop estetic, este faptul că revelează personalitatea epistolierului, fiind „un fragment de umanitate în formă genuină”[8] sau „un fel de dicteu automat în care filtrul rațiunii ar fi dat la o parte”.[9]

În ceea ce privește sinceritatea, Alexandru Săndulescu este de părere că aceasta nu trebuie absolutizată, deoarece scriitorul nu reușește să-și ignore condiția de artist. Caragiale își redacta cu scrupulozitate stilistică scrisorile, păstrând naturalețea, în vreme ce Kogălniceanu le așternea dintr-o suflare, ca pe niște însemnări zilnice. Sinceritatea epistolei nu trebuie înțeleasă ca totală și poate fi verificată prin confruntare cu opera sau cu documentele epocii. O altă calitate declară autorul lucrării că este necesară, și anume consecvența față de sine a scriitorului: „Ceea ce căutăm ca valoare la un epistolier este franchețea cu sine, conduita consecventă față de propriul caracter, capabile să ne transmită un fior de viață mai autentică decât atunci când se află față în față cu publicul.”[10]

Cea mai pregnantă particularitate a scrisorii literare este, în opinia lui Alexandru Săndulescu, relevarea valorii ei după dispariția autorului. Este divulgată postum, datorită caracterului ei intim, dar și pentru că pune în lumină noi sensuri abia mai târziu. Scrisoare dezvăluie noi valențe numai după ce s-a retras în colecții, arhive, manuscrise, așteptând să fie analizată și relevă un mic jurnal psihologic, în care regăsesc destinul unui creator, laboratorul său de creație, geneza și biografia operei, adică un vast șantier literar. În viziunea sa, genul epistolar cuprinde nu numai scrisori, ci și operele cu formă epistolară: poeme, romane, eseuri, discursuri.

Scrisoarea are un caracter primitiv prin repulsia față de artificiu, marii epistolieri vădesc trăiri intense, energie intelectuală și sufletească, încât scrisorile lor sunt mult mai apreciate decât opera de creație. În cazul scrisorilor lui Mihail Kogălniceanu, Alexandru Săndulescu observă savoarea limbajului, la Odobescu se remarcă detașarea obiectivă, iar la Titu Maiorescu-tensiunea intelectuală, criticul concluzionând că scrisorile acestor scriitori oferă oportunitatea de se face cunoscut omul „par lui-meme”.

Livius Ciocârlie în lucrarea „ Marile corespondențe” pornește de la statutul instanțelor comunicării epistolare, subliniind rolul determinant al lectorului: „Dacă hazardul scoate scrisoarea din circuitul informațional căruia îi era destinată, adică dacă cititorul nu este același cu adresantul inițial și el ignoră identitatea expeditorului, atunci se produce un fenomen remarcabil: din simpla purtătoare de mesaj, scrisoarea se preface în text literar”.[11] Cu alte cuvinte, abia detașată de contextul ei firesc, scrisoarea, prin capacitatea ei de a proiecta un univers imaginar, poate deveni literatură, generând un alt context. „O anumită gratuitate, deci, este necesară pentru ca transformarea să se petreacă; numai gratuitatea permite – fals paradox – ca încărcătura existențială a scrisorii să fie măsurată estetic de cititor.”[6] Faptul că epistolierul nu are intenția de a se cenzura asigură scrisorii un statut apropiat de cel al text literar. Lipsa intenționalității informaționale îi asigură accederea la statutul de text literar, deși aceasta nu rămâne decât o primă premisă, urmând ca dialogul epsitolar să-și revendice și alte calități.

O trăsătură specială a textului epistolar este unicitatea, deoarece tonul și stilul se modifică de la o scrisoare la alta și este cazul special al scriitorilor-epistolieri care nu pot să-și ignore condiția de artist. Ion Luca Caragiale își redacta cu scrupulozitate scrisorile, Kogălniceanu le așternea dintr-o suflare, iar Mihai Eminescu își proiectează pe hârtie cu sinceritate nu numai trăirile, exteriorizarea sentimentelor cu patos, dar și grijile, consumul indus de supraviețuirea cotidiană. Prin urmare, există atâtea modele, câți epistolieri, scrisorile reușind să reveleze personalitatea nemistificată a acestora, mai ales că cei mai mulți dintre aceștia nu-și propun un scop estetic. Totuși, există grija că acestea pot cădea în mâinile posterității, scriitorii fiind mai atenți ca oricare altul la redactarea

[8] Alexandru Săndulescu, Literatura epistolară, Editura Minerva, p. 12
[9] Alexandru Săndulescu, op. cit., p. 13
[10] Alexandru Săndulescu, op. cit., p.15
[11] Livius Ciocârlie, ”Marile corespondențe”, Editura Cartea Românească, București, 1981, p.8

acestora, cu aplicarea unui autocontrol și a unei rigori minimale. În plus, plicul, hârtia, cerneala alese de ființa iubită, precum parfumul, caligrafia textelor de iubire dau greutate și complexitate mesajelor.

În literatura română, există cazuri în care corespondența scriitorilor a eclipsat opera de ficțiune, cum este cazul celei aparținând lui Mihail Sebastian ce relevă autenticitatea laboratorului său de creație. Este cazul și romanelor „Scrinul negru" al lui George Călinescu sau „Patul lui Procust" al lui Camil Petrescu ce au obținut un succes redutabil datorită scrisorilor care intră într-un raport intertextual.

Ion Vlad în lucrarea „Aventura formelor" include genul epistolar în „zonele interferențelor"[12], alături de memorii, note de călătorie, jurnale și însemnări, fiind numită și „literatură de frontieră" izolată în zonele limitrofe ale literaturii În opinia sa, trei trăsături o definesc interferența, combinațiile și relația intertextuală. Intertextualitatea e realizată prin „conjuncția perpetuă de texte, de referință intra și intertextuale.[13]

Teoreticianul Ion Vlad scoate în evidență o trăsătură comună, fiind, în viziunea sa, vocația povestitorului. Acesta trebuie să utilizeze un limbaj intim, secret, familiar în timp ce relatează anumite evenimente, scene sau amintiri resuscitate de replica epistolară, putând fi participant sau martor la scenele evocate. Epistolierul trebuie să aibă „gustul destăinuirilor"[14], al indiscrețiilor, dar poate fi și adeptul judecăților reci, detașate, obiective.

În opinia sa, scrisoarea reprezenta în Antichitate o modalitate a discursului poetic de factură didactică, prelungită în clasicismul european, influențând literatura și discursul confesiv în romanel epistolare, cum ar fi „Legăturile primejdioase" de Choderlos de Laclos.

În secolul al XVIII-lea, formula discursului epistolar proliferează, atingând performanțe uimitoare ca profunzime analitică și flux al memoriei sau exersare savant a tehnicii punerii în abis, diferențiind două tipuri de epistole, și anume textile autentice ale epistolierilor și cele care simulează apelând la discursul scris.

În viziunea criticului, următoarele atribute include scrisoarea în zona literaturității spontaneitatea, autenticitatea și spiritual accentuat anticalofil. Spontaneitatea presupune un discurs nesimulat, refuzând artificiile și preocupările obsedante pentru stil, factori care devitalizează textul Naratorul relatează, notează fine observații, schițează un portret sub impulsul imediatului, fără trucaje. Autenticitatea presupune veridicitate și credibilitate artistică și are în vedere logica naratorului, nu neapărat realitatea verificabilă. În viziunea sa, epistolierul trebuie să practice un stil noncalofil, păstrând privirea inocentă și o candoare a exprimării.

Scrisoarea cu destinație familială trebuie să rămână intimă, neproiectată pentru posteritate, fiind dați ca exemple în acest sens epistolierii Mateiu Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Ion Barbu, aceștia dovedind spontaneitate, indiscreție și sugestivitate. În cazul lui George Călinescu, se pot reconstitui relațiile cu personalitățile vremii, iar Epistolierul lui Ion Ghica are un farmec unic prin grația evocării și descrierea unui timp revolut.

În concluzia analizei, Ion Vlad consideră că scrisorile sunt însemnări directe, fruste, în absența stiluli, o literatură care nu simulează viața ce descrie o poetică a faptului, a evenimentului, utilizând persoana I cu strategiile aferente.

Criticul literar Eugen Simion în lucrarea „Genurile biograficului"[15], definește scrisoarea drept o scriitură confidențială care are trei actori implicați în ea: autorul, mesagerul și adrisantul (destinatarul) și consideră corespondența un gen al biograficului, intrând în spațiul literaturii, comparată cu eseul sau ficțiunea. Face referire la Melancon care consideră corespondența un ansamblu de scrieri în care se pune în scenă un „je" nonmetaforic, adresându-se unui destinata precis, la rândul lui tot nonmetaforic.Acest „je" nemetaforic nu ficționează, nu vrea să seducă estetic, dorind să comunice un mesaj precis, confidențial, ce conține un secret care, odată dezvăluit, poate produce încurcături, un exemplu fiind scrisorica de amor din comedia lui Ion Luca Caragiale.

---

[12] Ion Vlad, "Aventura formelor", Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 107
[13] Ion Vlad, ibidem p. 107
[14]Ion Vlad, ibidem, p. 107
[15] Eugen Simion, "Genurile biograficului", vol.I, Editura Națională pentru Știință și Artă", București, 2008

Între aceştia se interpune o distanţă geografică, prin urmare răspunsul pretinde răbdare, iar acest răspuns schimbă rolurile, locutorul devenind receptor şi invers, prin urmare scrisoarea este o scriitură cu caracter interactiv. Între aceştia, intervine un al treilea: mesagerul, care poate fi impersonal, de tipul poştei, sau un intermediar, un individ nu lipsit de surprize, putând periclita interlocutorii, descoperind secrete personale pe care să le utilizeze în scopuri deloc nobile. Receptorul poate deveni o fostă iubită, un şef, un lector imprevizibil, care poate deveni primejdios. Secretele sale sunt supuse unui risc, putând fi divulgate oricând, depinzând de o serie de factori: interesele, caracterul, educaţia unui mesager sau destinatar.

Pentru Eugen Simion, acest „je" este un „eu" cu o identitate biografică precisă care se adresează unui destinatar cu o identitate la fel de precisă, corespondenţa fiind „un dialog la distanţă sau, mai bine zis, un jurnal intim cu doi naratori şi doi destinatari"[16], un „jurnal intermitent", ce poate conduce la reconstituirea unor fragmente biografice. Destinul mesajului transmis nu este, deci, în deplină siguranţă, ci depinde de calitatea mesagerului, dar şi a destinatarului., vorbind, în cazul corespondenţei, de o „confidenţialitate împărţită, ipotecată" cu un cititor-martor, pe care nu autorul nu îl judecă, deoarece riscă să îl piardă şi să se încheie dialogul epistolar.

Criticul literar scoate în evidenţă caracterul imprevizibil crescut al corespondenţei prin faptul că oricând se poate întrerupe, scrisorile rămânând în sertare, supuse hazardului, până când sunt descoperite, ceea ce îl determină pe criticul literar să constate: „Ecuaţie încurcată: multe personaje în această istorie, prea multe circumstanţe imprevizibile." Sunt rare cazurile în care corespondenţa unui scriitor a fost publicată în timpul vieţii, fiind descoperită întâmplător după ce acesta a trecut în nefiinţă: „Revelaţia intimităţii este o operă postumă".[17] Uneori revelaţia este foarte mare, impunând o altă receptare a unui scriitor-epistolier, un exemplu fiind „cazurile " Odobescu şi Maiorescu. Acesta din urmă era consacrat drept un spirit critic şi olimpian, care dezvăluie în scrisorile de tinereţe şi în „Însemnările zilnice" un temperament anxios, în pragul sinuciderii. Alexandru Odobescu are „o corespondenţă uluitoare" în viziunea criticului Eugen Simion, care alcătuieşte „un roman pasional" încheiat cu o sinucidere spectaculoasă, inspirându-l pe George Călinescu să creeze un personaj memorabil, Ioanide, un individ ce experimentează iubirea pe fondul unui destin tragic.

În ceea ce priveşte spontaneitatea genului epistolar clamată de mai toţi exegeţii, Eugen Simion este de părere că aceasta este condiţionată, deoarece epistolierul are un receptor pe care nu poate-l ignora, scrie cu gândul la acesta. Epistolierul poate adopta diverse tonalităţi, punând limite spontaneităţii şi sincerităţii sale în funcţie de interlocutorul său, care îl poate supune analizei şi judecăţii sale. Concluzia este că discursul epistolar „are prea multe necunoscute primejdioase" în comparaţie cu jurnalul intim sau cu memoriile, fiind nelucrat, nepregătit să realizeze contactul cu cititorii, vorbind, în cazul corespon „confidenţialitate împărţită, ipotecată" cu un cititor-martor, pe care nu autorul nu îl judecă, deoarece riscă să îl piardă şi să se încheie dialogul epistolar.

O altă trăsătură a corespondenţei este discontinuitatea sa, prin faptul că nu face „o autopsie perpetuă şi zilnică" (Goncourt), epistolierul scrie despre un eveniment, fără un plan pentru următoarele scrisori, criticul numind scrisorile unui scriitor „album improvizat" sau, pe un ton ceva mai poetic, „o floare strivită într-un album intim din vremea adolescenţei. Descoperită după decenii, ea şi a pierdut parfumul. Şi-a păstrat doar forma şi într-o oarecare măsură culoarea."[18]

Eugen Simion continuă cu judecata conform căreia cele mai multe scrisori ale scriitorilor celebri nu au valoare literară, rămânând „simple documente de viaţă" şi sunt importante în măsura în care completează opere şi biografia acestora. Sunt exemplificate corespondenţele valoroase din punct de vedere literar prin Flaubert şi Marcel Proust, din literatura universală şi prin două contribuţii din literatura română: Ion Luca Caragiale şi Ion Barbu. Numeşte corespondenţa lui Ion Barbu cu Tudor Vianu şi cu Simion Bayer „document excepţional", proza barbiană cea mai valoroasă, iar pe cea a lui I. L. Caragiale, „veritabilă epică moralistică şi memorialistică"[19], geniul

[16] Eugen Simion, "Genurile biograficului", vol.I, Editura Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2008, p.170
[17] Eugen Simion, op. cit., p. 171
[18] Ibidem, p.171
[19] Eugen Simion, op. cit., p. 172

său comic manifestându-se prin notații telegrafice, capacitatea sa de a impune un personaj original și de a fixa o scenă de existență. Caragiale realizează și autoportrete savuroase : „Sunt o bestie lacomă de lucruri delicate", referindu-se la plăcerile sale de gurmand. Scrisorile fiului său, Mateiu Caragiale, dezvăluie un „fastuos snob, închipuit și pitoresc în decoruri bălțat balcanice"[20], notație prin care însuși Eugen Simion demonstrează talent de portretist.

În continuarea studiului său, exegetul compară discursul epistolar cu cel diaristic, cu care se aseamănă cel mai mult, în viziunea sa, dar este de părere că scrisoarea este mai vulnerabilă, depinde de necunoscut, dacă ajunge sau nu la destinație, dacă este păstrată, în cele mai multe cazuri fiind păstrată unilateral. Măsura în care discursul epistolar se apropie de literatură este dată de metamorfoza acestuia în „ficțiune a nonficțiunii", conținând un portret, o descriere, o observație morală, o scenă surprinsă „sur le vif", o stare de spirit surprinsă, toate acestea putând deveni fragmente literare. În opinia sa, în genul epistolar nu se includ romanele epistolare și nici scrisorile imaginare, acestea intrând în sfera ficțiunii. Marile corespondențe sunt confesiuni intime care dezbat probleme existențiale curente, vorbind despre teme ale existenței.

Sub aspect biografic, concluzionează criticul literar, scriitorul este un om ca orice individ, cu păcatele sale, cu scăderi sau cu scandaluri amoroase sau de altă natură și se poate constata faptul că omul biografic nu este la înălțimea celui care creează,iar o mare greșeală care se face este confundarea "autorului lăuntric" cu „omul exterior"[21], făcându-se confuzie între biografie și opera literară.

Dan C Mihailescu în prefața cărții sale „Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu[22] constată cu amărăciune înlocuirea epistolei cu e-mailul pe care-l definește "un surogat jalnic, o iluzie nesfârșită (și alienantă) pentru adevărata reciprocitate", ce aparține „deriziunii postmoderne a vieții ecranate."[23] În opinia sa, calitățile scrisorii sunt irecuperabile: căldură intimă, idealism, altruism.

Dan Mihăilescu face o clasificare a scrisorilor, punând într-o primă categorie scrisoarea romantic-barocă ce are multe figure de stil savant elaborate specific epistolierilor Goethe, Novalis, Tieck A doua categorie include scrisorile redactate în halat elegant la secretaire-ul din lemn de cireș, adică" scrisoarea galantă, diplomatică, adulterină, amenințătoare, parfumată și pudrată, sigilată, șantajantă, puberă, paternă, maternă, fraternă."[24]

Criticul literar numește corespondența într-o manieră metaforică "intrarea spre grădină": „Dacă, urmând banala, vechea comparație a operei literare cu un edificiu somptuos, textul în sine reprezintă intrarea oaspeților, iar jurnalul și memoriile sunt fie intrarea servitorilor, fie trapele, pivnița, subteranele casei, corespondența poate fi asemuită cu intrarea dinspre grădină"[25]

Referitor la secolul saloanelor, Emil Cioran, citat de către autor, notează că „Niciodată nu s-a spus ceva mai profund despre cea mai devastatoare experiență cu putință: cea a plictisului , privilegiu exclusive al celor ce au la dispoziție tot timpul. A te plictisi e cu mult mai torturant decât a suferi."[26] Cu alte cuvinte, nici intrarea pe ușa de onoare, dar nici strecurarea pe scara de serviciu.

Omul din scrisori e văzut de jurnalistul literar ca obligat să se plieze pe specificul și așteptările destinatarului, exemplificând cu epistolierul Eminescu ce are multiple fațete: unul este atunci când îi scrie Veronicăi Micle, altul când îi scrie lui Titu Maiorescu sau lui Iacob Negruzzi. În opoziție cu eul epistolar eminescian, eul caragialian nu se multiplică, ci rămâne constant fie în corespondența sa cu Barbu Ștefănescu Delavrancea sau cu Vlahuță, fie în opera sa de creație. Sigur pesine, cu cinism și sarcasm, exuberant și mucalit, scrisorile lui Ion Luca Caragiale seamănă cu schițele sale.

---

[20]Eugen Simion, op. cit., p. 173
[21] Eugen Simion, op. cit., p. 175
[22] Dan C Mihăilescu, "Despre omul din scrisori Mihai Eminescu", Editura Humanitas, București, 2009
[23] Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 10
[24]Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 11
[25]Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 14
[26] Apud. Emil Cioran, Manie epistolară" în Nouvelle Revue Francaise, nr. 489, oct.1993

În finalul textului, Dan C. Mihăilescu oferă definiții personalizate ale scrisorii, pe care o numește „lucru pentru patru ochi" ce respect regulile jocului în doi sau „legătură între două suflete"[27].

Criticul Gheorghe Glodeanu în lucrarea „Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în literatura română"[28]în capitolul „Fascinația literaturii de frontieră" consideră că scrisorile, memorialistica și jurnalul facilitează accesul în culisele literaturii pentru a cunoaște mai bine omul aflat în spatele operei, dezvăluind raporturile dintre evenimente petrecute în realitate și scriitori. Corespondența permite accesul în forul interior al unui scriitor, scoțând la iveală diferite aspecte inedite ale personalității sale. Exegetul apreciază faptul că, după Marcel Proust, dialogul epistolar a fost foarte utilizat ca metodă de investigație psihologică, iar fragmentarismul scrisorilor creează o imagine în mozaic, asemănătoare cu cea din jurnalele intime. , dar, spre deosebire de însemnările zilnice care au un caracter privat, scrisorile au un destinatar precis și se poate vorbi despre „o intimitate în doi"[29], iar scrisorile păstrează profunzimea sentimentelor, a declarațiilor și, în plus, pot fi recitite periodic.

Diana Vrabie în studiul „Corespondența-între confesiune și ficțiune"în "Revista Limba Română, nr.5-6, anul XVIII, 2008 datează apariția corespondenței literare române după 1900.

Scrisorile lui Duiliu Zamfirescu, Titu Maiorescu primesc o reacție severă din partea lui George Călinescu. Și scrisorile lui Ion Ghica trădează gândul la viitorii cititori, adresându-se lui Vasile Alecsandri: „De ce nu ne-am scrie unul altuia, sub formă de epistole intime, cele ce ne-am povestit într-astă seară; poate că unele din istorioarele noastre ar interesa pe unii dintr-aceia care n-au trăit pe-acele vremi."[30]

Scrisoarea privată este ferită inițial de indiscreția cititorilor, devenind, după publicare, documente de viață. Scrisorile scriitorilor interesează prin ceea ce se ascunde în spatele creației, dezvăluind o altă față a creatorului. Unii scriitori și-au luat măsuri de precauție, semând cu nume diferite, un exemplu fiind Henri Beyle care a semnat Don Flegme, Champel, V. Aubier sau Luigi Asti.

În 1915, Apollinaire o anunța pe Louise de Coligny Chatillou că îi va trimite scrisori pentru o viitoare carte pe care să i le restituie.Alți scriitori au utilizat iluzia autenticității, folosind convențiile specifice genului epistolar, cum a fost cazul "scrisorilor portugheze", despre care se credea că aparţineau unei călugărițe, dar fuseseră redactate de un scriitor de mâna a doua. Procedeul scrisorilor găsite va deveni o strategie literară menită să confere verosimilitate.

Caragiale utilizează epistola în creațiile dramatice: fiul lui Trahanache, un Teodosie pe dos, îi scrie tatălui său, Rică Venturiano sau Ștefan Tipătescu, dar și personajele schițelor sale, printre care Iordăchel Gudurău.

Interbelicii au exploatat și ei epistola, chiar și în operele literare. în drama lui Camil Petrescu, „Jocul ielelor", apar două scrisori care motivează intriga, ori scrisorile doamnei T. din romanul camilpetrescian.

Postmoderniștii revalorifică potențialul genului epistolar prin Costache Olăreanu sau Mircea Nedelciu. Acesta din urmă, în "Tratament fabulatoriu"inserează capitole epistolare, juxtapuse în voia hazardului, multiplicând instanțele narative și relativizând perspectiva.și sfidând cronologia.Scrisorile trimit la alte scrisori anterioare, mixate aparent aleatoriu, intercalate între alte texte, unele nefiind niciodată expediate, scrisori fără răspuns, adevărate puzzle-uri, ce nu mai pot recompune realitatea obiectivă.

În literatură, scrisorile aduc un plus de autenticitate, pretinzând că provin din spațiul realității, satisfăcând un soi de plăcere voyeristă a cititorului, care se știe vinovat de violarea corespondenței.

---

[27]Dan C. Mihăilescu, op. cit., p. 9

[28] Gheorghe Glodeanu, „Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în literatura română", Editura Tipo Moldova, Iași, 2017

[29]Gheorghe Glodeanu, op. cit., p. 14

[30]Ion Ghica, "Scrisori către Vasile Alecsandri, Bucureşti, Editura Socec, 1887, p.24

BIBLIOGRAPHY

- Barthes, Roland, „Fragments d' un discours amoureux", Seuil, Paris, 1997;
- Barthes, Roland, „Plăcerea textului", traducere de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994;
- Călinescu, George „Genul epistolar", în vol. „Scriitori străini", E: L: U:, București, 1967;
- Călinescu, George, „Istoria literaturii române de la originipână în prezent", Ediția a II-a, revăzută și adăugită, prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982;
- Cioculescu, Șerban, „Itinerar critic", București, Editura Eminescu, 1973,
- Cioculescu, Șerban, „Itinerar critic", București, Editura Eminescu, 1976;
- Cristea, Dan, „Autorul și ficțiunile eului", Editura trei, 2004;
- Duchene, Roger, „Comme une lettre a la poste. Les Progress de l ecriture personelle sous Louis XIV, Fayard, 2006;
- Glodeanu, Gheorghe, „Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în literatura română", Iași, Editura Tipo Moldova, 2017;
- Iosifescu, Silvian, „Literatura de frontieră", Ediția a II-a revăzută, Editura Enciclopedică Română, București, 1971;
- Micu, Dumitru, „În căutarea autenticității", Editura Minerva, București, , vol.I-1992, vol.II-1994, col. "Momente și sinteze";
- Micu, Dumitru, „Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism", editura Saeculum I. O., București, 2000;
- Mihăilescu, Dan C, „Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu", Editura Humanitas, București, 2009;
- Munteanu, Cornel, „Marin Preda-fascinația iubirii", Editura Didactică și Pedagogică, București, 2009;
- Năstasă, Lucian, „Intimitatea amfiteatrelor. Ipostaze din viața privată a universitarilor "literari"(1864-1948)", editura Limes, Cluj-Napoca, 2010;
- Nedelcovici, Bujor, Dumitru Anastasia, "Literatura confesivă-probă a căutării de sine", InterArtes Press, Constanța, 2012;
- Săndulescu, Al., „Literatura epistolară", Editura Minerva, București, 1972;
- Simion, Eugen, "Ficțiunea jurnalului intim", vol.I-III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001;
- Simion, Eugen, "Genurile biograficului", vol.I-II, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008;
- Sora, Simona, "Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă", Editura Cartea Românească, 2008;
- Tomoiagă, Mirela, "O poetică a corespondenței intime în literatura română a secolului al XX-lea", Cuvânt înainte de Ioana Bot; Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012;
- Ursa, Mihaela, "Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă", Editura Cartea Românească; 2012;
- Vlad, Ion, „Aventura formelor. Geneza și metamorfoza genurilor", Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, col. "Akademos";

AN ALLEGORICAL CONSTRUCTION OF THE (POST-) COLONIAL / (POST-) COMMUNIST URBAN PERIPHERY: A COMPARATIVE READING OF DAN LUNGU AND V. S. NAIPAUL

Radu Stoica
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: In an attempt to analyse the way in which the (post)colonial narrative finds its equivalent in the (post)communist space, my paper shall focus on a comparative observation of the literary instruments employed by authors belonging to two completely separate (?) cultural areas, like Romania and Trinidad. Dan Lungu's "Hens' Heaven" ("Raiul Găinilor") and V.S. Naipaul's "Miguel Street" represent sarcastic depictions of life in the suburbs (a provincial Romanian town / Port of Spain), populated by lower-class "heroes", marvelously sketched by a keen and witty "informant" (the narrator). The latter witnesses the way in which propaganda, manipulation, stereotypes, distorted facts and nostalgia shape the construction of a liminal space imbued with elements of magic realism, which, at first sight, seems completely alienated from the colonial/communist center. However, what lies beneath the superficial behavior of all these characters is a struggle to find meaning and to construct an identity through the use of a highly fictionalized narrative discourse, at the outskirts of a town where even the most insignificant piece of news is reinterpreted, mystified and exacerbated. How the narrative discursive instruments are employed and how the parallel between the various constructions of the (post-) colonial/communist identity is drawn with the help of various literary devices shall represent the key element of my endeavor.

Keywords: (Post-) Colonialism / (Post-) Communism, self-identity, trauma, narrative discourse, distorted reality, stereotype, periphery

In the wider context of the political and cultural debate in South africa at the end of the 1980s, beginning of the 1990s, the conclusion put forth by many prominent critics was that the aim of various cultural groups should be that of constructing a national cultural identity that would unite various oppressed entities under "***a common symbolic framework***", the end-goal of every community that longed for a unified definable identity. thus, for John M. Coetzee, the novel had only two options of existence: suplementarity or rivalry. Of the two, rivalry with the historical discourse is worth taken into consideration because it would lead to "***a novel that operates in terms of its own procedures and issues its own conclusions, not one that operates in terms of the procedures of history and eventuates in conclusions that are checkable by history. In particular, I mean a novel that evolves its own paradigms and myths; the process is going so far as to show the mythic status of history - in other words, demythologizing history."*** (The Novel Today, 3)

For Coetzee (and many post-colonial and postcommunist writers might agree), "being checkable by history" did not constitute the vital tool that measured the validity and value of a (post)colonial / (post)communist piece of literature. To talk about "rivalry" with history at such a moment turns out to be a delicate matter as well. Still, Coetzee would not abandon his belief concerning the Manichean approach to history and fiction, not even when it came to discussing about the formation of a unitary national consciousness. "***I reiterate the elementary and rather obvious point I am making: that history is not reality; that history is a kind of discourse; that the novel is a kind of discourse too, but a different kind of discourse; that, inevitably, in our culture, history will, with various degrees of forcefulness, try to claim primacy, claim to be a master-form of discourse, just as, inevitably, people like myself will defend themselves by saying that history is nothing but a certain kind of story that people agree to tell each other.***" To a various extent, the "post-" type of literature has often fallen back on history in search of a certain degree of validity, authentication and acceptance by the general audience or by various oppressed groups. We cannot

claim to be taken seriously if we produce a sarcastic narrative of a postcolonial or postcommunist space that had undergone the trauma of being marginalized because that would not add to the target historical and ideological discourse. Or can we?

Coming back to the statement that history is not reality, we notice a clear-cut reference to Hayden White's thesis on "Metahistory". Coetzee seems to borrow this idea of history as a construct , as a discourse about history that has to do more with the instruments of narration than with actual facts. The rivalry between history and fiction and the overlapping othe two produce a sample of a story that should not be placed under the close inspection of veracity or of realism. "***A novel operates in terms of its own procedures and issues its own conclusions***". David Atwell cites Ricoeur concerning the issue of the "narrative function" that succintly shows the relationship between "narrativity" and "historicity". "***Both elements, Ricoeur agrues, participate in the language game of narrating the activity or form of life called narrative discourse. Their unity also exists in the fact that both forms of discourse incorporate references "beyond" the surface of the text***." (Atwell, 17). For Coetzee, narrative should take precedence over history. "The Burden of History", to use Hayden White's phrasing, weighs heavily upon the shoulders of the (post-) colonial writer.

Interestingly enough, there is no real concern towards the inner turmoil that Second World writers have to face, the battle with the demons of their past being somehow left to their own endeavour, with their voice fading away somewhere in the background of the clash between First World and Third World discourses on cultural identity. It's true, the postcommunist or anticommunist literary productions produced a documentary-type of narrative throughout the years, one classic example that professor Bogdan Stefanescu talks about extensively would be Constantin Noica's *"Pray for Brother Alexander*", in which paradox and irony are employed in order to produce a grim and desolate portrayal of the politically imprisoned victims. As we shall see, this path is not necessarily taken by some post-communist writers, like Dan Lungu.

The aim is also to draw attention on the potential benefits which the focus on Second World countries can create for the entire postmodernist/postcolonial critical paradigm. Ignoring the postcommunist collective mentality as it has maifested at the level of the micro-communities made up of simple individuals, which lie both conceptually and geographically precisely in-between the "Western oppressors" and their "Eastern victims" creates the proper place of a space lacking the capacity of producing its self-identity, which hence shall be inscribed as both Western and Eastern.

The reason why the postcommunist problem enters the territory of postcolonial representation resides precisely within the elements that bind the two categories together: the traumatised subject and the attempt of healing through memory or story-telling and a sense of community that strives at producing a local, specific identity. Of course, the endeavour which is being undertaken has by no means any intention to reduce both the (post)colonial and the (post)communist spaces to their basic stereotypes by highlighting the similarities and by ignoring the contextual cultural differences. What this essay attempts is to pinpoint the way in which the individual or collective existential paradox and the representation of community life of both social patterns of existence, the two "post-"s, are reflected within the narrative discourse through the re-shaping of de-voided and silenced agents. Bearing in mind these basic starting points, the novels chosen for analysis belong to two (apparently) very distinct spaces.

In Romania, this type of comparative study has been left mostly in the hands of the Cultural Studies departments, to those who were previously preoccupied with only post-colonial identities. The recourse to an all-encompassing discourse is not met with the same enthusiasm by everyone. For professor Mihaila, "***postcommunism is an awkward topic in British and American studies because it is not based on race-centered paradigms of postcolonialism and on the British Cultural Studies model, all of which are exclusively concerned with the relation of Western Empires with Third World colonies.***" Do postcommunist countries react in a similar fashion as colonised cultures?

In their introduction to the volume called "Postcolonial Europe? Essays on Postcommunist Literatures and Cultures", Dobrota Pucherova and Robert Gafrik define the post-socialist states as

the "off-White Blacks of the new global world, looking and behaving too similar to the Same, yet remaining essentially Others, hypervisible invisibles". They identify a number of similarities between the postcolonial subaltern ans the post-socialist Other, some of which stand out, most visibly the ongoing forms of silencing by dominat discourses, dispensability of lives, the intricate colonization of the sphere of being, thinking and perception. For them, both postcolonialism and post-socialism represent products of colonialism which share the basic rhethoric of modernity, classifying humankind in relationship to the colonial matrix of power which marginalizes, most often than not literally, the non-Westerners and non-modern people that we find in colonial / socialist discourses.

The narrative of the liminal space must be conceived as one of remembering, of a traumatic historical past. This paper started with a quote from John Coetzee's essay called "The Novel Today", where he does away with the stereotypes of narrated events that must be submitted to historical verification and approval. The same happens within the literature of post-communist Romania. Some of the most successful and best-selling books were either testimonies or auto-biographies of traumatized communist victims or "magic realist" depictions of an idyllic Bucharest by highly acclaimed writers such as Mircea Cartarescu, whose story-telling manner completely ignores the harsh totalitarian environment of pre-1989 Romania. However, in recent years, there have been a few attempts at creating a simulated (post)communist subjective narrative that does not feel the need to be checkable by history, as Coetzee claims. One such example is Dan Lungu, author of the novel called "Hen's Heaven".

It is indeed true that, in the words of David Walder, "***the present, as revealed in the postcolonial / postcommunist writings, is forever inhabited by the shapes, textures and narratives of the past***" (Walder, 29), but the common aspect of postcolonialism and postcommunism, namely the experience of living within a clearly defined liminal space shaped by the predominance of the retrospective gaze, does not have to fall back on historical validity and to call forth a sense of morality and ethical conduct.

When we acknowledge the existence of social trauma, then our endeavour brings us to some very relevant and interesting aspects of our case study, namely the production of a collective memory that looks back into the past not necessarily in anger but with a feeling of loss and uncertainty. The metaphor of belonging plays itself out through the use of a *topos* that becomes paramount to the understanding of how a new identity is formed within the "post-" spaces. Dan Lungu's "Hens' Heaven" and V. S. Naipaul's "Miguel Street" employ the trope of irony to depict the paradoxical status of the marginal, liminal community which the individuals want to escape from but where they always return more or less victorious, thus becoming an Odysseyan-type figure lured by the image of his home-place, Ithaca, but never coming to terms with their past and present identities, no matter where they go.

In Lungu's book, the setting portrays the dusty and poor suburb of a Romanian provincial town, located somewhere in the hills of northern Moldavia, while Naipaul's protagonists inhabit a slum somewhere on the outskirts of Trinidad's capital city, Port-of-Spain. Subdued to either a decolonisation process or to the harsh post-communist transition period, the communities try to diminish the general feeling of historical and social injustice or trauma by isolating themselves from foreign elements and from what was perceived as a deceitful Center just to indulge themselves in the memory of a past that at least gave them the feeling of social belonging. The paradoxical type of existence that creates confussion and misrepresentations of community values within the inhabitants of both worlds.

The margin (of a town) is populated by liminal characters: bullies, drunkards, mentally disturbed persons, jealous husbands, nagging wives, petty thieves who recreate a rather colorful community that strives for self-awareness and self-identity. According to Aleida Assmann, the various social groups do not have memory. Assmann emphasizes the significance of rites as the main element in the creation of a collective identity ("it creates the identity of a *we"*). "***Social groups create memory for themselves with the aid of memorial signs such as symbols, texts, images, rites, ceremonies and places, and the memory is an essential element in the construction***

of identity" (Assman, 34). Thereby, according to her, collective memory is necessarily a mediated memory. When referring to the two literary works, we notice a couple of places where memories are "re-produced": the local pub, a workshop, one or two houses belonging to some of the protagonists, but never exceeding the confines of the respective streets ("Miguel Street" - Naipaul; "Accacia Street" - Lungu).

The microcosm of the peripheral street is not constructed through an accurate mimetic process, to use the words of John Coetzee, where authors and protagonists are expected to reenact common historical stereotypic social and political traumas, with the aid of history but rather through a careful use of irony and other subtle literary tropes that tend to re-inscribe the two (apparently different) spaces within a certain type of dominant discourse (either postcolonial or postcommunist). Within these communities, every small incident is blown out of proportions, deconstructed, reinterpreted and presented to an audience of passers-by who are always willing to listen to what you have to say. "Hen's Heaven" opens up with an episode in which Milica, one of those pictureque dwellers of Acacia Street (Strada Salcamului), asks the Colonel, the wealthiest man on the street, to grant her access to his telephone in order to call the ambulance because her son was very sick. The Colonel, a bitter and rigid individual who never interacts with his neighbors, being portrayed as the marginal fellow of a marginal community, but, at the same time, a symbol of former power and authority, invites her in. Next day, not a single detail of the Colonel's house has been kept hidden from the curious ears of the community members. And, of course, the details were added a personal touch that soon transformed the Colonel's house into a huge mansion, with carpets so soft that you could "sink" deep inside, with such impressive columns that seemed infinite, with paintings so expensive that would turn the world's greatest museums into petty boutiques. The propensity of small talk, fueled by a lack of accurate information coming from the Center would transform any minor event into a hyperbolized and fictionalized short story. By acknowledging this marginalized status, the inhabitants of the respective street try to seek a deeper meaning which they would attach to their sad, banal existence by providing various ontological and spiritual interpretations to commonly recurring events. For Mitu, a jobless, sarcastic fellow, Acacia Street (Strada Salcamului) represents a metonymical representation of every Romanian town while admitting it looks more like a village: "***Some while ago, it looked like a town... We even had a tram station a couple of kilometers away from my house. Now it's just dust and poverty. This isn't what the town should look like. Here, it's more like the countryside now."***(Lungu, 45). Naipaul's characters have to deal with the same type of liminal reality. The characters living on Miguel street try to escape from "that wretvhed place" but are somehow drawn back by it due to it's colorful decorum, dirty streets and the feeling of "safe haven" they get once they step inside. Bogart, the first character introduced to us, a Hollywood-type of colonised subject, leaves the house he shared with the landlord just to come back there months later as mysteriously and as quietly as he had gone away. Of course, his absence is commented upon by his friends, who claim they miss him dearly while taking possession of the belongings he had left behind and speculate on his departure with a mixture of enthusiasm and concern. These speculations are amplified by his sudden arrival and, soon enough, by him being arrested by the police for deeds that continue to remain mysterious. The cultural confusion persisting at the periphery is speculated by Naipaul and played upon when constructing the traumatized and confused behaviour of his characters that, left to their own endeavour, seek meaning and an alternative to their current living conditions in actions that are either unclear or outrageous.

Paradox governs the landscape of both types of communities. In "Hen's Heaven", the discussions take place at the local pub, unofficially called "The Rumpled Tractor", a gathering place where the most stringent problems or recent events that the street have witnessed are debated, ranging from the more general political issues to frivolous chatting about the faked pregnancy of one's daughter that wanted to force har father's hand into accepting her marriage to a certain individual. History and the memory of the communist past are often brought into discussion just to be mocked at or hyperbolized by various characters, based on their political affiliation or the number of drinks they had. Because the discussions related to communism and the transition period

are so intense, the owner of the pub, Ticu Zidaru, had banned political debates after threatening all of them that, if one was to be held responsible for the commencement of such heated quarrels, he or she had to pay the bill for the drinks on the spot, an unacceptable condition to all men who usually had enormous debts at the pub, which were usually paid at the end of the month, when they received their pensions.

Still, the communist regime continues to be mocked at through either finely tuned irony or very direct depiction of totalitarian realities. Thus, paradox governs the relationship between (former) Margins and Center. As professor Bogdan Stefanescu states in an article related to the (post)communist condition of Noica's protagonist in "***Pray for Brother Alexander***", paradox is the rhethorical device employed to shock the audience with a pronouncement that reverses the received opinion. The initial surprise at the apparently illogical truth is followed by clarifications from the author. This technique is meant to capture the public's attention and to allow a very subtle criticism of the (post) communist condition. This condition is portrayed by Mitu, who, more often than not, retells the story in which he was able to leave the petty street and meet Ceausescu in Bucharest, who is described as: "***a cool guy that listened to my complaints and... gave me a car, a Dacia, as a token of gratitude for my endeavours"***. There's nothing to support his story because, when confronted by his neighbours who tell him they had never seen him driving a car, he retorts: ***"Well, I sold it the next day...the problem was I didn't own a driving license"***. The meeting is only a figment of imagination produced by a person who had rarely left the confines of his neighborhood. Yet, the episode shows the twisted view that the margins project upon the center and how paradoxical this power relationship manifests itself - it focuses on people who despise the central authority, but, at the same time, admires its power and capabilities. This paradox is so deeply and unconsciously rooted into the collective mentality that it deforms the system of values that should have guided even the peripheral existence. Told by Mitu in a naive and nostalgic tone of voice, the episode is revealed by the author in its full sadism. Mitu had apparently received the car from Ceausescu because he had spied on his life-long friend and co-worker, a freshly-nominated chief-engineer, who used to smuggle raw materials from the factory that had enabled him to earn enough money to buy a car. This unfolds the mechanism which allowed the oppressive state authorities to keep everyone in check.

The use of paradox also takes place in Naipaul's book and seems employed in the same manner. Popo, the carpenter living on Miguel Street, represents the image of the character that is never idle but, at the same time, never produces anything of value. When being asked what he is working on, he answers he is making "***a thing without a name***". Just like Lungu's character, Mr. Costel, ***"the incredibly talented painter***" that painted only some fruit and vegetables on the walls of grocery stores during the early days of Ceausescu's regime, Mr. Popo lives off his wife's salary, a kind cook that seems to tolerate his drinking habits. The capitalist endeavour which praises hard work and earnestness is rejected, Mr. popo's workshop representing nothing but a haven for all the drunkards on the street, rather than being a properly fitted space of production. When his wife finally decides to leave him, he tries to convince her to stay and he even agrees on departing for an indefinite period of time throughout which nobody knows where he is or what he is doing. He comes back months later with new furniture and and a freshly new desire to change the appearance of his household. When his wife comes back home, she finds a place that has been transformed into what she had imagined to be a normal house. Yet, this apparently pragmatic lifestyle does not suit him and Mr. Popo soon goes back to his old bad habits. Moreover, his wife finds herself with the police at her doorstep because Mr. Popo apparently had stolen all the furniture. Nonetheless, people on the street suspect his wife of having devised this vengeful plan against him. The microcosm of family life is ironically depicted as the space of collision between the rejection and embrace of pragmatic, capitalist ambitions. George, a violent man who, shortly after his wife's death, sells the cows that he had, drinks away all his money and turns his house into a brothel, ignites the anger of the inhabitants of Miguel Street. He makes good living off his business due to the American sailors that used to pass by his house, but his fame is short-lived and soon after his children leave him, he dies miserable and alone.

The protagonists often misunderstand the mechanisms of individual capitalist endeavours after having witnessed a shift in paradigms when entering the transition period of the "post-"(colonial / communist) societies. In "Hen's Heaven", Relu Covaliuc wakes up one morning to find that his backyard has been "invaded" by worms. When he talk about this "bad omen" at the local pub, he has an epiphany: why not earn some money and some publicity out of this strange event? He calls the local TV station and then thinks about selling the worms to fishermen or to chicken farms. When the press arrives, they see that the worms have disappeared into the ground. A short circuit in one of the wires that went into the ground had unearthed the worms. With the problem having been fixed, the worms could go back to their habitat, leaving Relu disillusioned and poor.

The protagonists seem to be represented as hybrid creations of a postcolonial and postcommunits transition period, where old paradigms and dominant discourses of a central authority that have been rejected by the new world order are replaced by paradoxical representations of community life where the traumatised subjects try to understand and adapt to their new status. Ironical depictions of the simple life in different parts of the world seem to present a rather clearer picture of how compicated the individual struggle for identity and self-determination can be in postcommunist and postcolonial contexts. To come back to Coetzee's statement, apparently these types of novels grant us access to a more complex universe decyphered at an individual level and complete the general puzzle reproduced by historians. The reading of novels such as "Miguel Street" and "Hen's Heaven" may aid us in understanding the complicated road leading to a fully-formed and completely self-aware identity.

BIBLIOGRAPHY

-Attwell, David. *J. M. Coetzee: Soth Africa and the Politics of Writing*. University of California Press: Los Angeles, 1993.

-Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994;

-Brooks, Peter. *Body Work.Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1993;

-Coetzee, John M. *The Novel Today* in vol.*The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Fontana Press: New York, 1990;

-Pucherova, Dobrota and Robert Gafrik, eds. *Postcolonial Europe? Essays on PostCommunist Literatures and Cultures*. Leiden: Brill-Rodopi, 2014

-Loomba, Ania. *Colonialism/Post-colonialism.*London: Routledge, 2000;

-Lungu, Dan. *Raiul Gainilor*. Iasi: Polirom, 2012;

-Naipaul, V.S. *Miguel Street*. London: Pan Macmillan, 2011;

-Ryan, Michael. *Cultural Studies, a Practical Introduction.* Oxford: Blackwell Publishing, 2007;

-Sandru, Cristina. *Worlds Apart? A postcolonial Reading of Post-1945 East-Central European Culture*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle, 2012;

-Stefanescu, Bogdan, Monica Bottez and Maria Sabina Draga Alexandru, eds. *Postcolonialism / Postcommunism.Intersections and Overlaps.* Editura Universitatii din Bucuresti: Bucharest, 2008;

-Young, Robert. *Postcolonialism: A Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001

THE STATUS OF CENSORED NOVELS, NICOLAE BREBAN – DON JUAN

Raluca-Nicoleta Uilean
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: This research has proposed a comparative analysis between two editions of the novel Don Juan by Nicolae Breban. To conduct this research I read the first edition of the novel published in 1981 with a total of 447 pages and a second edition published in 1996 at the Romanian Cultural Foundation Publishing. During the research I noticed some differences. In my opinion, the major differences between the two volumes is due to historical and social context in which they occur. In the first case it is a volume that occurs during the communist period and involves a number of limitations of the writer, but in the second volume appeared in 1996, we feel a freedom of expression. In both editions should be noted a common type of writing, because Breban adopt long sentences, always being an inventive writer.

Keywords: communism, censor, limitation, differences, changes

Această lucrare propune o analiză comparativă între cele două ediţii ale romanului *Don Juan*, de Nicolae Breban. Am consultat ediţia princeps a romanului, apărută în anul 1981, sub tiparul Editurii Cartea Românească, cu un număr de 447 de pagini şi o ediţie postcomunistă, apărută în anul 1996, la Editura Fundaţiei Culturale Române, însumând 325 de pagini. Alegerea temei este datorată interesului de a scrie despre un autor contemporan. Consider că această lucrare este importantă, deoarece nu s-a realizat încă un studiu comparativ între cele două ediţii ale romanului şi nu s-au urmărit, în mod special, modificările pe care acesta le suferă, odată cu trecerea timpului.

Pe parcursul cercetării, am remarcat o serie de diferenţe. În opinia mea, diferenţele majore dintre cele două volume se datorează contextului istoric şi social în care acestea apar. În primul caz, este vorba despre un volum care apare în timpul perioadei comuniste şi presupune o serie de limitări ale scriitorului. În cel de-al doilea volum, apărut după `90, simţim libertatea exprimării şi spovedania unui scriitor, care până acum fusese înregimentat. În ambele ediţii, trebuie remarcat tipul de scriitură mai puţin întâlnit în literatura românească. Breban adoptă fraze lungi, alambicate, păstrându-şi, pe tot parcursul operei, atitudinea unui scriitor mereu inventiv. Prozatorul utilizează ca instrument stilistic comparaţia, făcând din opera literară *Don Juan* un roman de analiză. Personajele întâlnite în această scriere provin din clasa înaltă a intelectualilor comunişti, alcătuind astfel o mică lume burgheză.

Întrebat despre rescriere într-un dialog cu Aura Christi, Breban mărturisește că nu o reface niciodată, de unde rezultă că ediția din 1996 a romanului conține unele pasaje care ar fi fost ținute în locuri bine ascunse în timpul regimului comunist[1].

Ediţia a II-a a romanului este o carte a schimbării şi, în acelaşi timp, o carte a libertăţii de exprimare a scriitorului, fiind o completare necesară a ediţiei princeps. În prima ediţie, am descoperit nume de personaje schimbate sau chiar eliminate, precum şi cuvinte retrase cum ar fi: *ruşi*, *naziști*, *naţionalism*, *antiintelectualism*, *politică*, *arme*, *comunişti*, *stalinism*, *partid, revoluţii*. Tot în acelaşi volum, sunt traduse unele expresii sau cuvinte din franceză şi sunt introduse portrete ale unor personaje, care ar putea ascunde identităţi şi care, în 1981, ar fi atras suspiciune. După `90, prozatorul introduce pasaje de text în care aduce în discuţie condiţia omului social şi condiţia literaturii în acel context cultural şi istoric. Paragrafele pe care le include vorbesc despre libertate, despre cărți, dar și despre condiţia criticului literar, care nu avea dreptul de a-şi exprima părerea, aducând exemple: *Călinescu*, *Maiorescu*, *Lovinescu*, spre deosebire de ediţia precedentă, în care nu

[1] Aura Christi, *Banchetul de Litere,* Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006, p. 43

dădea numele scriitorilor, ci folosea simbolul *X*. În 1996, Breban scrie despre istoria României şi despre Occident, amintind de unii conducători, pe care nu a avut posibilitatea să-i pomenească până atunci, cum ar fi: *Stalin, Hitler, Mohamed, Napoleon, Lenin.*

Într-un dialog din 1993, imediat după întoarcerea sa în țară, prozatorul recunoaște că ,,a făcut tot ceea ce i-a stat în puteri astfel încât, critica de partid să îl înjure şi să oprească laudele la adresa sa"[2]. Autorul mărturiseşte că scriitorii erau obligaţi să amintească în creaţiile lor despre strângerea recoltelor sau despre lupta chiaburilor, când ei erau de fapt intimişti şi ar fi preferat să descrie tablouri vii, pictate în culori vesele. Breban recunoaşte că scriitorii vremii s-au opus mereu şi au scris împotriva modei, iar pentru ei asta însemna să scrie contra sistemului, contra unei Românii *semi-sălbatice*, aşa cum o percepe în 1981 şi o exprimă în 1996.

În monografia sa, Liviu Malița are un capitol intitulat *Europeanul Breban*. Aici găsim unele afirmații ale autorului, în care este precizat faptul că ,,visa o literatură română deschisă spre Europa"[3]. Rezultă preferința autorului pentru temele de tip sclav-stăpân sau călău-victimă, care sunt influențe din marea literatură universală, provenind din *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel și din Dostoievski[4].

În spaţiul comunist, aşadar, oameni, precum Nicolae Breban, care au reprezentat o adevărată mişcare de înnoire a literaturii româneşti din perioada comunistă, au reuşit, prin încăpăţânarea lor, dar şi prin alte calităţi, să revigoreze această literatură şi făcând ca, pe lângă odele dedicate partidului şi scrierile cu scop propagandistic, să apară şi opere cu valoare literară.

Prima ediţie a romanului, apărută în anul 1981, nu oferă date despre identitatea scriitorului. Aceasta nu are referinţe critice şi este dedicată Cristinei, fără a se specifica relaţia autorului cu aceasta. În ediţia din 1996, apărută la Bucureşti, se specifică în pagina de titlu faptul că este o ediţie integrală şi este dedicată soţiei autorului, Cristina. Spre deosebire de prima ediţie, aceasta din urmă este însoţită la început de un tabel cronologic, alcătuit de Nicolae Bârna, care ne oferă detalii importante din viaţa scriitorului. Aflăm din aceste rânduri despre relaţia autorului cu Partidul Comunist, Nicolae Bârna aducând la lumină modul în care comuniştii se opun operelor lui Breban, de unde constatăm că aceste fapte ar fi fost imposibil de dezvăluit în ediţia apărută înainte de `89. Tot în aceste rânduri ne sunt prezentate cercurile de prieteni pe care autorul le frecventa. Decisive pentru formaţia sa intelectuală, sunt prieteniile pe care autorul le leagă cu Nichita Stănescu, Cezar Baltag sau Matei Călinescu, figuri importante ale generaţiei `60.

La nivel structural, ambele ediţii sunt alcătuite din şapte capitole şi un epilog, dar ediţia din 1996 conţine şi referinţe critice (N. Manolescu, G. Dimisianu, M. Iorgulescu, M. Sorescu, M. Spiridon). Se observă faptul că autorului i se aduc atât laude, cât şi opinii critice mai puţin avantajoase. În prima ediţie aceste mărturisiri lipsesc şi am putea deduce că asuprirea politică se ocupa şi de critica literară, interzicând dreptul la replică.

La pagina 64, în cea de-a doua ediţie, apare următorul paragraf: ,,Acum însă, aproape fără să-şi dea cont, erau de dreapta deşi societatea nu era polarizată în acest fel politic. Pentru că, pe aceeaşi poziţie se aflau mulţi nemulţumiţi de birocraţia excesivă, de etatizarea excesivă, de faptul brutal şi cu proaste rezultate în care se rezolvase în mod ,,socialist" problema colectivizării pământurilor, de valul masiv de arestări din perioada stalinistă şi poststalinistă etc. Există, evident, şi mulţumirea faptului că, în afara unui grup de câteva mii din aparatul superior de conducere, toţi ceilalţi aveau cam aceleaşi posibilităţi de trai, de călătorie în străinătate, de tratament în faţa justiţiei etc. Din 1964, nu se mai făceau arestări politice şi aceasta, combinată cu o anume liberalizare faţă de presiunea sovietică, micşorase prăpastia între conducători şi conduşi. Rămăsese încă suficiente motive generale de nemulţumire, precum nivelul scăzut de trai, selecţia mereu ,,inversă" în producţie, şcoală, instituţii (adică, în primul rând, după criteriul politic), cenzura plecărilor în străinătate, precum şi cea cultural-informativă etc. Dar, oricum ar fi fost, chiar dacă lucrurile ar fi stat mai bine, Tonia şi clanul ei şi-ar fi păstrat rezerva, ,,scepticismul" şi poziţia aceasta politică era, curios, şi una din verigile ce susţineau căsnicia ei. Vasiliu îşi făcuse o poziţie în minister printr-o

[2]*Ibidem*, p. 58
[3]Liviu Malița, *Nicolae Breban*, monografie, antologie comentată, receptare critic, Editura Aula, Braşov, 2001,p. 7
[4]Robert Şerban, *A cincea roată*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 18

înaltă profesionalizare şi, ca multe alte mii de astfel de monade sociale, familia lor trăia restrângându-se extrem în interior, extrem de mefientă faţă de orice noutate sau nou-venit, neaşteptându-se la nimic bun de la regim sau de la oamenii săi, coexistând cu el, într-o departajare rece şi exactă sentimentală şi politică. Dar se putea trăi şi astfel. În ,,lumea lor", foarte închisă, ei circulau şi vorbeau mai liber, îşi pasau cărţi străine şi informaţii, se întâlneau, se căsătoreau între ei şi, dacă unii plecau definitiv în Occident, rămâneau într-un fel de legătură suprapatriotică. Erau o castă ,,de tip nou" şi, în esenţă, nu erau foarte nefericiţi. Se ,,simţeau" bine şi repede unii cu alţii, din aceeaşi castă, câştigând acel ,,spirit de clasă" sau de ,,grup" pe care-l pierduseră în parte, comuniştii, punând mâna pe putere"[5].

Această parte de text nu apare în 1981 şi este uşor de identificat motivul pentru care autorul refuză să îl integreze în opera sa. Mi-au atras atenţia, în mod special, părţile de text în care se aminteşte despre nivelul scăzut de trai, despre cărţile străine pe care trebuia să le păstrezi pe ascuns şi despre faptul că partidul nu oferea nimic bun. Toate sintagmele pe care le-am selectat reliefează problemele majore cu care se confruntau atât oamenii de rând, cât şi intelectualii, în timpul dominaţiei ceauşiste.

Ediţia a doua aduce următoarea frază: ,,Rogulski era, în ochii ei, un comunist, un roşu, după firea reflexele sale, după felul cum mirosea"[6], la pagina 65, iar, în 1981, în acelaşi paragraf, dispare cuvântul *comunist*.

Tot în ediţia integrală, mai avem de-a face cu un paragraf în care se discută despre problema criticii literare, despre interzicerea anumitor cărţi şi despre oprirea influenţelor occidentale: ,,Ce găseşti dumneata bun în reviste?! Îţi spun eu ce anume: din când în când un articol evazionist în care se vorbeşte de câte un critic la modă, dincolo sau se aplică un fel de a vedea lucrurile ca în Occident. De altfel aşa stăteau şi lucrurile înainte de război cu cei mai buni dintre oamenii noştri: de-o parte semănătoriştii, autohtoniştii care refuzau să deschidă uşa spre lume şi cultivau pasesismul cel mai reacţionar, de altă parte, câţiva snobi, uneori extrem de înteligenţi şi de informaţi care încercau să transplanteze aici idei străine. Şi Maiorescu şi Lovinescu, chiar şi Călinescu nu au scăpat de această tentă de snobism, de cosmopolism. A existat oare, la noi, un om de cultură care a ştiut să nu cadă mai mult sau mai puţin într-una din aceste două extreme ...?! Nu văd nici unul...

- Bine… dar dumneata, spuse celălalt inginer, un ins mic, cu burtă şi chelie, extrem de viu, de sensibil, dumneata, domnule profesor ai aproape punctul de vedere oficial… cu cosmopolitismul şi celelalte… nu-ţi dai seama că există o presiune de stat, la noi, împotriva oricăror influenţe occidentale, împotriva cărţilor şi…

- … Se poate, se poate, irupse Rogulski, cu o nerăbdare pe care nici nu încerca măcar să şi-o ascundă, uneori are şi… diavolul dreptate! şi râse singur, acelaşi râs scurt, sec, suficient în care se oglindea singur"[7]. În ediţia din 1981 acest paragraf nu este introdus.

Iată, în 1996, un alt pasaj, în care prozatorul îşi permite de data aceasta să noteze cuvinte, precum: presiune stalinistă şi rusă, dogmatism, politică de conjunctură. ,,Provincialismul, provincialismul aceasta-i boala noastră majoră, de care nu e vinovat nici Stalin şi nici tovarăşul de la raion. Polonezii, trăind în acelaşi sistem politic, suferind aceeaşi presiune stalinistă şi rusă, acelaşi dogmatism centrist, au fost, aproape tot timpul, dacă vreţi, ,,europeni". Deşi, pentru mine, a fi ,,european" nu înseamnă calitatea supremă. Şi polonezii nici nu au fost europeni, sau, dacă vreţi, mai europeni decât francezii, în multe lucruri. Filmul polonez, grafica, şcoala de teatru şi altele au fost profund polonizate, total neprovinciale. Chiar şi patriotismul lor e organic şi nu o metodă sau o politică de conjunctură, ca la noi…"[8].

La pagina 165, în ediţia din 1996, apare următoarea completare: „Faptul că la noi se falsifică istoria, mă împiedică să predau istorie tinerilor berbecuţi?! Nu ştiu… zău, nu ştiu! Nu ştiu sigur. Evident, şi pentru asta! Am oroare să laud marea Rusie şi Uniuniea Sovietică şi rolul lor preponderent în ultima mie de ani a Europei ca apoi, brusc, să-l glorific toată ziua pe Decebal şi

[5] Nicolae Breban, *Don Juan*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 64
[6] *Ibidem*, p. 65
[7] *Ibidem*, p. 72
[8] *Ibidem*, p. 73

Mihai Viteazul! Care-i adevărul istoric: naţionalismul sau internaţionalismul?! Probabil şi unul şi altul! Uite… la noi, de aproape o jumătate de secol nu se mai vorbeşte nimic de creştinism”[9], paragraf care, în ediţia din 1981, nu apare, pentru că ar fi fost respinsă o carte în care se tratează problema creştinismului.

Tot în aceeași ediție, Breban aduce în prim-plan și numele unor conducători, precum Lenin sau Hitler, pe care-l considera cel puțin un *criminal colectiv*: „Diletantul nu ştie că el şi generaţia lui sunt incapabile de a trăi ceva total nou, inedit. Dacă nu apare azi un Hitler sau un Mohamed el îşi închipuie că e puţin şi meritul lui (sau al generaţiei sale), deşi nu e decât o formă de mediocritate a istoriei, o formă de astenie, de trecere, de vale între două culmi de tensiuni istorice. Hitler nu e numai un criminal colectiv, aşa cum Napoleon nu e numai un genial strateg. Lenin nu e numai un revoluţionar de geniu. Cei trei – oricâte lucruri i-ar despărţi – sunt vârfuri ale unor fenomene uman-sociale, profund tipice, reprezentative. La ei, în tensiunea existenţei lor ce a implicat atâtea sute de milioane de existenţe, umanitatea şi legile ei s-au exacerbat şi simplificat. În negru sau alb. Totdeauna, revoluţionarul va fi cam ca Lenin, cuceritorul cam ca Napoleon şi Hitler. Cuceritorul social. Modern, care supune nu numai teritoriile dar şi conştiinţele. Ce şansă are aici libertatea individuală?!”[10]. Aceste rânduri, încărcate de problemele istorice ale vremii, lipsesc cu desăvârșire din ediția princeps a romanului *Don Juan*.

Breban scrie fără a-și revizui manuscrisele, dar reușește „să compună cristalul din cioburi” (Marin Sorescu), adoptând un „limbaj explicativ și omogen” (Constantin Sorescu). Rămâne, totuși, un bun stilist, însă romanul ar fi fost „mai interesant dacă ar fi avut eroi” (Marin Sorescu), autorul reușind să închege „doar un personaj spiritualizat, culpabil” (Ruxandra Cesereanu). Pentru Al. Dobrescu, *Don Juan* „este mai mult decât un roman, este o ediție critică”.

Plin de cronici despre femei, bărbați și căsnicii, având pe copertă „un centaur contorsionat, cu trupul clădit din muieri și sfincși” (Marin Sorescu), cu fraze lungi, cu „un bogat aparat de note și comentarii” (Al. Dobrescu), *Don Juan* rămâne un roman unic și sparge tiparele, asemeni ființei imaginare de pe copertă, care „iese din medalionul la care avea dreptul” (Marin Sorescu).

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

Breban, Nicolae, *Bunavestire*, vol. 1, col. „Biblioteca pentru toţi”, vol. 112, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2011

Breban, Nicolae, *Don Juan*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981

Breban, Nicolae, *Don Juan*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, ediţie integrală

Bibliografia critică

a) În volume

Christi, Aura, *Banchetul de Litere*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006

Corobca, Liliana, *Controlul cărţii*, Cenzura literaturii în regimul comunist din România, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014

Malița, Liviu, *Nicolae Breban*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Brașov, 2001

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010

Pavel, Laura, *Antimemoriile lui Grobei*, Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban, cuvânt înainte de Irina Petraș, Editura Didactică și Pedagogică, Bucureşti, 1997

[9] *Ibidem*, p. 165
[10] *Ibidem*, p. 200

Petraș, Irina *Literatură română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, Bucureşti, 1994

Șerban, Robert, *A cincea roată*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004

b) În periodice

Cesereanu, Ruxandra, *Donjuanism degradat*, în ,,Echinox" (17), nr. 5-6, 1985
Cosma, Anton, *Don Juan – cronică literară*, în ,,Vatra" (12), nr. 3, 20 martie 1982
Dobrescu, Al., *Homo fictus*, în ,,Convorbiri literare", nr. 4, aprilie 1982
Mihaieș, Mircea, *Don Juan*, în ,,Orizont" (33), nr. 27, 9 iulie 1982
Piru, Al., *Limitele donjuanismului*, în ,,Contemporanul" (20), 14 mai 1982
Sorescu, Constantin, *Boala lui Rogulski*, în ,,Săptămîna", nr. 608, 30 iulie 1982
Sorescu, Marin, *Don Juan sau Don… Narcis? Eul supradimensionat*, în ,,Ramuri", nr. 2 (212), februarie 1982
Tomuș, Mircea, *Don Juan – cronică literară*, în ,,Transilvania" (11), nr. 4, aprilie 1982

SATIRICAL PERCEPTIONS AND REPRESENTATIONS OF POLITICAL POWER IN EARLY ROMAN SATIRE. LUCILIUS AND THE ROMAN REPUBLIC

Roxana Lazarescu
PhD, Universität Konstanz

Abstract: The present article aims in providing an analytical approach to Lucilius` satire and its relationship with the political life of Republican Rome. The satirical discourse is to be identified with the voice of the Roman Republican elite, with Lucilius as a spokesman of his own class. His audience is comprised of a male aristocracy for whom the satirist acts as a representative speaker. While connecting and relating to his own class, the poet himself is identified with the satirical text, putting Lucilius in a debatable position. Consequently, the article questions the satirical position of Lucilius into his historical and political ambiance, with a main emphasis on his perception and depiction of power. The composition of his discursive text, a mixture of multiple ways of speaking including philosophy, drama, political life, social life (friendships, enmities, love affairs etc.), reaches an effective social and political reality. These connections are meant to display, despite the fragmentation of his verses, an image of the Republican Rome and its power games. Satire, as a new genre, is best at representing and reflecting multiple sources that merge into one scope: the panoply of men and vices implicated in the games for power. The satirist`s life and verses are to be the object of interest in discovering the essential part played by the satire in the vast process of shifting attitudes towards society and politics.

Keywords: Satire, Roman Republic, Lucilius, political power, authority

The relationships created between satire, truth and manipulation of opinion are malleable and in a high use since the early beginning of Roman literature. Subjectivism and power serving reside in satire, making out of this literary speech a modality to offer a facet of the contemporaneous society. Which methods are used by early satirists to expose society`s vices in their served discourse is the first problematic aspect that needs to be discussed in the hermeneutical process of decoding the auctorial aim. In accordance, we will set Lucilius as the first Roman satirist from whose work we have sufficient material (remained verses, quotations, paraphrases) that permits us to observe and analyze satire`s capacity to oscillate between exposing reality, serving the political power and shaping public opinion.

Lucilius` oeuvre resides in thirty books of *saturate* from which we have preserved around 1.400 verses. These verses provide us with numerous and valuable information about noteworthy and prominent topics of Rome in time of Republic. The thematic of his work was diverse and pioneering: politics, society, literature, language, love, friendship, luxury, avarice. Scipio`s friendship offered him a protected position and Lucilius could point out the controversy matters of his contemporaneous time with a virulent tone. By the time of his death, writers like Porcius Licinus, Valerius Aedituus or Q. Lutatius Catulus were producing bold, humorous, and straightforward epigrams in alexandrine manner. Later on, Horace and Persius took his model and composed satirical verses that resemble modern satire. Lucilius` influence surpasses the limits of literate compositional structure, and engages its *publicum* in an ample interpretative hermeneutical scheme that reveals the social and political Roman world. What remains to be answered is if the satirical verses are exposing the individual, personal view of the author, or do they serve a political purpose. If Lucilius acknowledges and settles to the ideology promoted in his satires would be an adjacent scope of the present analysis. To achieve such a great extend in the early Roman satire needs a wider critical examination, but this article is meant to offer a state of preliminary research, and accentuate some problematic aspects regarding the aim of early satire.

The satires written by Lucilius emerged in a time when Rome`s literary activity was constructed and defined in accordance with the political changes. Lucilius wrote in cultural dynamic decades when Romans were interacting with the extensive Mediterranean world. Consequently, Lucilianic satire pendulates between the traditional republicanism, and the newly absorbed manners of contemporaneous society. His poetical reprobation of recent Roman etiquette is in contradiction with Scipionic acceptance, but he is still a `good companion` of the powerful men. Lucilius acts in a poetical play between native elements and foreign influence, maintaining a balance between the offered support and the moral precepts. The aim of this balance must have been the social and political influence over the auditorium, in other words, audience must have the ethical notions very clearly set as individual or collective target, while the political leading figures are embracing the same *façon de vivre* in name of the others. In this specific enclosure, Lucilius` personal connection with the interlocutor is indicated by intimate recall, as for example in the 30th book, v. 1085: `Differre`, diffamare, divulgare … /**guades cum de me** ista foris sermonibus differs (tr. `Differre,` to spread a bad report of, to publish abroad…/**It gives you joy** to publish abroad **in your discourses** those bad reports **about me**), or v. 1092: `Simitu,` simul …/Gratia habetur utrisque, **illisquetibique** simitu (tr. `Simitu,` the same as `simul`…/Thanks **to both**, **to them and to you also**). The use of *praenomen* in a direct address emphasizes author`s personal involvement into the described aspect, even if the participants were not close friends. This kind of created conversation will facilitate the implementation of specific ideas, such as in the given examples, where we can read satirist`s need to justify his satirical discourse in relation with the interlocutor(s). Confrontation and shared pleasures are the topic of most verses, not excluding the friendship that unites the author and his poetic subjects. Friends can have different tastes and opinions, as Lucilius iterates in his satirical books, for example in the 26th book, v.701: `Cordi est` … animo sedet…/et quod tibi magno opera cordi est, mihi vehementer displicet (tr. `Cordi este` means … lies at the heart … /and that which lies passionately at your heart is violently displeasing to me). The justification for this statement could lay in Lucilius` intention to excuse a possible accordance or nonconformity with power`s public policy: Scipio`s novelty and freshness in social behavior (e.g. he inclines to the new external wave that comes from the extra-Roman world, and he also has a *philhellenic* disposition).

In the fragments of Lucilius, we can trace a considerable large parade of prominent political individuals or members of patrician families (Catones, Cottas, Decii, Hortensii, Laelii, Licinii Crassi, Metelli, Scipio[1], Scaevolae, Pisones) in comparison with later Roman satirists, such as Horace, Juvenal or Persius. Determining by comparison may be a deficient method in the process of identifying new suppositions regarding the auctorial intention in specific structural and compositional techniques, but we cannot neglect them in the study of a genre that was just coagulating and developing. We can see its incipit form by the satire`s various ways of communicating drawn from a range of texts and practices, as Brian W. Breed was stating in his study on Lucilius` satire:

> ``The connections between satire and other contemporary discourses revealed in language and metrics, in scenarios and settings, in the multiplications of speakers, in addition to justifying Lucilius` reputation as a painter of the rich pageant of Roman life, are good at suggesting the conditions under which the new genre of satire coalesced by means of a collaboration between the poet and his audiences`` (Brian W. Breed, p.3)

Therefore, the language of politics, drama, philosophy, plain speech, use of paratext and specific linguistic aspects, are all compositional elements capable of demonstrating the auctorial scope: to influence the audience. If he did really gain that literary power is a matter of supposition drawn from its reception. Satire`s interference with law, *apologia* as part of the poetical discourse, and later influence on writers, are the three main criteria to be set as factors in the process of establishing the cultural and literary power of the poetical message. The reasons behind this need for influence must lead towards two main personal situations: 1. individual need of being a public voice, and 2. to serve the politics of his powerful friends. Political figures were in a high need of

[1] Along with his clan: L. Aemilianus Paulus, L. Cornelius Lentulus Lupus, P. Cornelius Scipio Africanus Aemilianus.

being known, accepted and appreciated by their electors. In order to gain all this public recognition they used many manipulative and influencing techniques, among which the literature. Satire`s preference out of other literary genres is probably justified by its capacity to rapidly achieve the attention of the indented audience. Mocking and laughter, in relation to satire, can be defined as validators of external indicators of public acceptance. To establish this kind of acceptance in Lucilius` immediate reception may be a difficult process, mainly because direct and written evidences are scarce.

In 50 BCE, Cicero attested the expressed and categorical straightforward effect of humor:

> `Nothing bothers me more in these troubled times
> Than not being able to laugh with you when there`s
> Something to be laughed at. And there`s a lot; I just
> Don`t dare write about it.` (Cicero, *Fam.*, 2.12.1)

Judging by Cicero`s remark on humor`s reception, we can assume the public validation and the gravity associated with written words. Freedom is in these verses exploited as a potential problematic contemporaneous issue. By recalling a former mode, the author must have had in mind the Lucilianic speech, known for his free, direct and vigorous use of language, or an idealistic view situated in *illo tempore*. The identification of Cicero`s retrospection with Lucilius` time can be a questionable and slippery assumption, but we can take from these verses recognition of public declaration as a manipulated communication and the role played by the poetical persona into community`s goals.

Lucilius – as an equestrian poet, as a friend of Scipio, as a thinker transmitting moral and political ideas – had an important stake in the relationship between audience and state. Laughter and mockery were the main pivotal points in his satires. He asserts on naming the targets of his lampoons, and later writers, as Apuleius was, seemed to disagree with this specific public manifestation of invective: `As in the case of C. Lucilius, I have the tendency to accuse him for exposing Gentius and Macedo by name in his poem, despite the fact that he was a writer of lampoons` [tr.n.][2], and could not be treated seriously. On another level, Lucilius` poems are permanently searching for bad actors from the list of Scipio`s enemies. The mockery does not just serve the political aim directly, but aligns with morals, managing, in this kind of approach, to serve the Romans and their *Romanitas*. In other words, morality is linked with the evolution of politics. To perform according to expectation and custom is a matter of adhering and respecting the moral code of a Roman citizen. A political man would acts accordingly as a modality of highlighting his integrity and his true *Romanitas*. By this usage of ethics and morals, we can observe and reflect upon the policing behavior and the construction of an influencing ideology. The *habitus* of a political man, his public acceptance and his particular use of language will proclaim the health of a political regime. In consequence, a fight for political power will use, as an adjacent tool, the public denigration of adversary`s moral and ethical integrity. Lucilius made use of this socio-political aspect and composed bidirectional satirical verses.

Virtues and vices represent Lucilius` subject line, intending by this literary approach to gain influence over the Roman *viri*. If this motive was taken in the name of his political friends (Scipio and his circle) or was a shared goal does not represent a conclusive critical approach. What is important to accentuate is the method used in this process. Satire was used as an influencing instrument in the political scene. Literature`s involvement is justified by the urge to absorb as many domains as possible and to reach a large auditorium. Certainly we must consider the few literate persons that could have access to literature, as Elaine Fanthan states: `because literacy was so limited, there was a significant time leg between the generations of successful public poetry for mass audiences and the development of personal poetry under Hellenistic influence` (Elaine Fanthan, *Literature in the Roman Republic*, 2014, p. 324). In terms of pragmatic function of literature, satire is sustained by Lucilius as useful tool, both morally and politically. One prompt recommendation for his pen-companions was to write about recent events: `you must undertake a

[2] Latin: equidem C. Luilium, quanquam sit Iambicus, tamen improbarim, quod Gentilem et Macedonem pueros directis nominibus carmine suo prostituerit (Apuleius, *Opera Omnia*, II. X: 415-416, p.1328-1329)

labour that may bring praise and profit to you` (Lucilius, XXVI, 713)[3]. Author`s justification probes pecuniary interests and justifies the need for practical writings: `make a loud noise about Popillius` battle, / And sing the exploits of Cornelius` (Lucilius, XXVI, 714). Under the form of an encouragement for other writers, Lucilius speaks about the merits of Scipio (Cornelius Scipio Aemilianus laid low the Numantines in 133, after they defeated Popillius Laenas in 138), which could be accepted as a subversive technique of manipulating and conducting public opinion.

In the process of influencing opinion, the language and the composition of a satirical discourse represent significant and decisive factors. Common language[4] used in the construction of *sermo* targets wider panoply of men. The resulting effect was a convincing ideology, close to everyone and from a critical and significant domain. Everyday speech, barely represented in poetical language, was meant to approach the auditorium by giving the impression of something not pretentious, not magniloquent, but close to quotidian issues that need attention. A piece of harsh and violent discourse is found in the following verses addressed to an old wreck of a man: `because he is a deformed, rheumaticky, gouty old man, because he is a poor maimed lanky wretch with a big rupture` (Lucilius, IX, 354-5) or `he had scratched as a pig does by rubbing its ribs against a tree` (Lucilius, IX, 356).

Concluding, the politicization of literature, in this case in the genre of satire, sustains Susan Wright`s conclusion regarding the culture and the political influence: `ideology becomes hegemonic not only through the institutions of the state but by being diffused through all areas of everyday life` (Susan Wright, *The politicization of culture*, 1998, p. 9).

BIBLIOGRAPHY

- Fanthan, Elaine, *Literature in the Roman Republic*, in Flower, I. Harriet (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 323-346.
- Gruner, R. Charles, 1965, *An experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 32:2, Routledge, UK.
- Gruner, R. Charles, 1966, *A further experimental study of satire as persuasion*, Speech Monographs, 33:2. Routledge, UK.
- Gruner, R. Charles, Pokorny, F. Gary, 1969, *An experimental study of the effect of satire used as support in a persuasive speech*, Western Speech, 33:3, Routledge, UK.
- Page, E.T., Capps, E., Rouse, D.H.W., (eds.), 1938, *Remains of Old Latin*. III. Lucilius. The Twelve Tables, London/Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd/ Harvard University Press.
- Wright, Susan, *The politicization of culture*, in *Anthropology Today*, vol.14, no.1, Feb. 1998, pp. 7-15.

[3] The English translation from Lucilius` works are from quoted from the Loeb edition: E.T. Page, Rouse E. Capps, D.H.W., (eds.), 1938, *Remains of Old Latin*. III. *Lucilius. The Twelve Tables*, London/Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd/ Harvard University Press.

[4] A more detail discussion over the colloquial Latin in Lucilius` satire is to be found in: Anna Chahoud, *Verbal mosaics: speech patterns and generic stylization in Lucilius* in Brian W. Breed, Elisabeth Keitel, Rex Wallance, *Lucilius and Satire in Second Century BC Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 132-162.

TRAUMA AND IDENTITY

Silvia-Maria Mareşi (Hainăroşie)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The link established between trauma, identity and child-narrator, as it shall be seen, is not a random one, because it seeks to retrieve identity, a pursuit that proves to be a leitmotiv in postmodern literature. At the same time, it also aims at assuming significant historical events, because the individual can only find himself through a complete commitment to historical events, however traumatic, and through the past, whose product he is, viewpoint obvious in novels such as Why the Child Is Cooking in the Polenta by Aglaja Veteranyi and Nadirs by Herta Müller. The intense interest in situations where people are subjected to oppression and destruction, is an overwhelming direction in the last time periode, a direction called New Memoriysm by Peter Middelton, precisely because an assumption of these emotions is being attempted, but also a forward sending in order to be surpassed.

Keywords: trauma, identity, child-narrator, historical events, postmodernism.

Într-o lume a transformărilor continue, lipsită de omogenitate, omul postmodern este supus încă de la început fragmentării, ruperii, o persoană în care coexistă elementele contradictorii, căci criza valorilor morale, culturale, politice, economice şi sociale generează o lume în care se vorbeşte din ce în ce mai mult despre ,,un brouillage des identités. Car l'homme postmoderne est plusieurs, et il veut être partout, si possible en même temps"[1].

Omul acesta caută să descopere, să ia în stăpânire o lume multiplă, cu numeroase valenţe şi, în contextul unei societăţi în care se spun poveşti, se comunică prin intermediul forumurilor, al reţelelor de socializare, face acest lucru creându-şi o identitate ce se construieşte şi se deconstruieşte în permanenţă, pentru că expunerea acestuia prin intermediul multiplelor forme de comunicare implică o spargere a identităţii sale într-o multitudine de roluri, funcţii, statusuri: ,,Parce qu'il est multiple, affablé de nombreux marques identitaires, l'individu devenu personne se specialise dans chaque segment de son envie d'être"[2]. Dacă în societăţile tributare tradiţionalismului, individul îşi duce existenţa conform unor norme limpezi, impuse de societatea în care trăieşte, având încă de la început o identitate sexuală, profesională, ideologică, în perioada contemporană este supus unui fragamentarism care dizolvă toate regulile anterioare, remarcându-se o criză a identităţii, ce nu se mai conturează într-o formă coerentă, armonioasă, echilibrată, ci într-una care se poate asambla asemenea pieselor unui puzzle: ,,La mort de l'individu marque en effet l'avènement du *dividu,* du fragmenté, diffuse, flotant à la personalité demultipliée, diséminée, mouvante et indéterminée"[3].

Această lume naşte şi noi forme de organizare, căci, în vreme ce în perioada anterioară, figura adultului raţional constituia sursa de cristalizare a întregii societăţi, noua lume aduce în prim-plan figura copilului, a adolescentului: ,,cette figure prométhéenne laisse la place à celle, dionysiaque, de l'adolescent"[4]. Într-o astfel de lume în care adulţii nu mai reuşesc să ofere repere veridice, să transmită mai departe norme morale şi sociale solide, în care conflictele armate, războaiele, extremismul religios şi al regimurilor totalitare provoacă în mod constant victime, copiii pornesc la drum cu numeroase incertitudini, dobândind însă şi o responsabilitate la nivel social. În acest context, termeni şi sintagme ce trimit la excludere, la alienare, precum *refugiat, imigrant, azil politic* sunt o prezenţă vie în existenţa noastră, accentuând această idee a insului, mai ales a copilului, rupt de societate, de tradiţie, a victimei ce se confruntă cu un univers nou, necunoscut, în

[1] Maffesoli, Michel, Perrier, Brice *L'homme postmoderne*, Paris: Francois Baurin Editeur, 2012, p. 25.
[2] Ibid., p. 27
[3] Maffesoli, Michel, Perrier, Brice, *L'homme postmoderne*, p. 97.
[4] *Ibid.*, p. 17.

încercarea de a-şi decoperi noi ancore, şi care naşte spaimă. În general, există o poziţionare binară a tipurilor de personaj-copil la două poluri, favorizând paradigma inocenţi-răi, fie ca victime de partea inocenţei, fie ca răufăcători. Contextul social, politic îi permite tocmai acestui personaj-copil, transformat în victimă prin pierderea contactului cu mediul familiar, să preia şi frâiele naraţiunii, devenind narator, aspect care facilitează realizarea unei naraţiuni focalizate de protagonist, cu o prezentare accentuată a punctului de vedere al copilului-victimă, ce a suferit traume, dar care, prin actul spunerii reuşeşte să le depăşească: „To have been physically removed from their home, especially if that move is involuntary ...out of comfort into disconfort, or to a different climate or language environement, is the most drastic sense in which a child is cast as an *outsider*. Such a displacement, perhaps even more for a child than an adult takes away kin, ancestry, habits. Memories, and all those material, historical, and political determinants of culture which create and sustain identity”[5].

Tot ceea ce formează o identitate, experienţele, cunoştinţele, trăirile, nu reprezintă un dat automat, ci trebuie integrate într-o naraţiune pentru a dobândi un sens, o semnficaţie. Astfel, prin procesul scrierii, al spunerii de sine, prin rememorare, prin relatare a evenimentelor trăite, identitatea fragmentată, eul scindat, rupt al omului, al copilului postmodern reuşeşte să dobândească unitate şi coerenţă, creându-se astfel o punte între trecutul care trebuie asumat şi prezent: „La narration est ainsi un moyen de se former une identité....aide à sortir les victimes des atrocités, de l’anonymat, leur donner une identité. Le fait de sortir de l’anonymat du statut de victime signifie donc de retouver son nom et son identité”[6].

În scrierea epico-lirică *De ce fierbe copilul în mămăligă,* vocea naratorului-copil este folosită pentru a surprinde, pentru a descrie călătoria întreprinsă de o fetiţă împreună cu familia sa de circariprin toată lumea, după ce a scăpat de ororile regimului comunist, povestea având ca bază existenţa însăşi a autoarei, Aglaja Veterenayi făcând parte dintr-o familie dedicată circului care s-a salvat din România regimului totalitar. Perspectiva îi aparţine, îi este încredinţată în întregime fetei, care trăieşte zilnic groaza de a-şi vedea mama atârnând de păr de un trapez, căci acesta era numărul său, crezând că o să moară. Scrierea se transformă într-o formă de înregistrare acută şi ironică a existenţei, fără a urma vreo coerenţă temporală, spaţială, evenimenţială, ci doar conştiinţa unui sentiment puternic de ruptură, de dezrădăcinare, specific emigrantului, care se vede confruntat cu o lume nouă, cu o limbă nouă („Fiecareţară e aici în străinătate. Circul e tot timpul în străinătate. Dar în vagonul în care locuim e mereu acasă”[7]), impactul fiind accentuat de situaţia familială teribilă, tatăl care îşi abuzează fetele, mama care îi deschide calea fiicei sale spre o lume a promiscuităţilor, doar pentru a-şi acoperi nevoile financiare apărute în urma plecării tatălui şi a pierderii capacităţii de a mai realiza spectacole la circ din cauza unui accident. Este clar observabilă o poziţionare, o suspendare a copilului între două culturi distincte, cu cerinţe, aşteptări diferite, un individ cu o existenţă duală, un outsider care nu reuşeşte să se poziţioneze în planul niciuneia dintre lumi: „Acasă oamenii n-au voie să gândească liber nici măcar în somn. Dacă vorbesc tare şi îi aude vreun spion sunt duşi în Siberia... Dar şi străinii ne vor răul....Nu am voie să mă joc cu ceilalţi copii. Mama nu are încredere în nimeni”[8].

Se încearcă, însă, prin luarea în putere a cuvântului crearea unui centru de iradiere a puterii pentru conturarea identităţii: „Language is the vehicle of culture and central to individual identity…if they cannot speak, they cannot represent themselves in mainstream cultural superiority and privileges. If they cannot speak, they exist invisibly in spaces of constructed silence”[9]. Naratorul-personaj-copil din *De ce fierbe copilul în mămăligă* se întreabă: „Oare Dumnezeu vorbeşte limbi străine? Poate să se înţeleagă cu străini?” parcă tocmai pentru a accentua rolul

[5] Gavin E., Adrien, *The Child in British literature. Literay construction of childhood, Medieval to Contempoarary, New York: Palgrave Macmillan,* p.26.
[6] Rejas Martin, Mari Carmen, *Temoigner du trauma par l’ecriture. Le texte-temoin comme myen de se reapropier son histoire?, Reims, p. 37.*
[7] Veteranyi, Aglaja, *De ce fierbe copilul în mămăligă,* Bucureşti: Polirom, 2013, *p.9.*
[8] Ibid., p. 23
[9] Gavin E., Adrien, *op.cit.*,pp. 41-42.

dominant al limbajului în stabilirea apartenenței la o națiunalitate, la o etnie, în explorarea conștiinței protagonsistului.

Narațiunea, actul spunerii se dovedesc a fi esențiale pentru regăsirea sinelui, pentru valorificarea, aducerea în prim-plan a ființei supuse traumei, ieșirea din anonimatul celui care tace semnificând, în fapt, preluarea cuvântului: „For a person in pain, the act of tellining the stories, bearing witness and memorializing their experience of dehumanization maiy well be difficult but imperative… it is necessary to speak about dislocating events and express the associated grief and pain"[10]. Într-un regim totalitar, precum comunismul, care a transformat individul într-unul emigrant, în care acesta pierde orice noțiune despre conștiința de sine, despre eu, regim care a însemnat pentru unii părăsirea unei comunități pentru a se intregra într-o alta, luarea cuvântului presupune recâștigarea identității.

Pierderea traumatizantă a identității este reflectată și printr-o denominare a personajului-copil al Aglajei Veteranyi: „Dacă cineva mă întrebă cum mă cheamă, trebuie să spun: Întrebați-o pe mama"[11], cât și printr-o ambiguitate sexuală, prima menționare a genului naratorului-personaj-copil apărând destul de târziu, abia la pagina 16: „mi-aș dori o cameră plină de șifoniere în care să-mi pot păstra rochiile... "[12]. Senzația de scindare, de solitudine imensă, de frică paralizantă este resimțită pătrunzător de copilul ce a suferit ruperea de familia din țară și care este expus în permenanță altor culturi, altor mentalități, precum și fricii violente de dispariție a mamei: „Am sentimentul că mă fărămițez"[13], însă finalul textului care invocă figura caldă a bunicii care îi face un gest blând cu mâna tinerei implică simultan atât o despărțire duioasă de vârsta copilăriei și de spațiul natal, cât și o restabilire a unei punți cu trecutul care prin actul scrierii a fost înțeles și asumat.

Naivitatea copilului care nu ar trebui să înțeleagă adevărata dimensiune a evenimentelor traumatizante, a unui subiect atât de de controversat, accentuează impactul asupra cititorului, însă, în aceeași măsură, fapte de nespus, de necomunicat își găsesc drumul către cititor tocmai pentru că vocea unui copil este mai puțin supusă regulilor sociale, convențiilor, are posibilitatea de a chestiona, de a analiza fără a produce reacții negative venite din partea adulților. În acest sens, se impune vocea limpede a naratorului-copil-personaj regăsită în unele povestiri din colecția de scrieri *Ținuturile joase* a autoarei Herta Müller, care surprinde visceral comunitatea șvabilor ca o primă formă de manifestare a autorității dictatoriale și de generare a traumei: „-Suntem mândri de comunitatea noastră. Suntem destoinici și asta ne scapă de la pieire. Nu ne lăsăm insultați, a spus el. Nu ne lăsăm defăimați. În numele comunității nostre germane te condamnăm la moarte"[14]. Poziționarea sa ca outsider, ca victimă a unei societăți închistate din cauza unei duble presiuni, cea a regimului comunist și cea a statutului de comunitate etnică care își păstrează cu strictețe nu atât valorile, tradițiile, cât un set de comportamente similare, ignorând sensibilitatea acută a copilului, conduce la înregistrarea cinematografică, cu accente grotești, a unei lumi ostile, dezumanizante: „Lumea spune că bunica s-a măritat cu bunicul din cauza ogorului, dar că a iubit pe-un altul și că mai bine-l lua pe ăla, fiindcă ea și cu bunicul sunt neamuri așa de apropiate, că-i incest curat"[15]. Prezența permanentă și surdă a morții în existența cotidiană („Mi-era groază că prin genunchii deschiși s-ar putea încuiba moartea în mine"[16]), respingerea constantă a copilului a cărui curiozitate este împiedicată cu răspunsuri care reflectă lipsa de atașament („Care-i Luceafărul de seară? – o-ntreb pe bunica, și ea doar sâsâie *toanto* și continuă să se roage"[17]), mediul familial abuziv („Ziua fusese distrusă ca toate zilele de sărbătoare din casa asta...știam că în casa asta nu-i voie să plângi fără motiv. Când plângeam, mama mă bătea uneori..."[18]), preocupările zilnice ale sătenilor care

[10] Rejas Martin, Mari Carmen, *Temoigner du trauma par l'ecriture. Le texte-temoin comme myen de se reapropier son histoire?, Reims, p. 37.*
[11] Veteranyi, Aglaja, op. cit., *p. 44.*
[12] Ibid., p. 9.
[13] Ibid., p. 120.
[14] Müller, Herta, *Ținuturile joase,* București: editura Humanitas fiction, 2012. p. 10.
[15] Ibid., p. 15
[16] Ibid., p. 28
[17] Ibid., p. 71
[18] Ibid., p. 59

implică sacrificiul animalelor, simțit lăuntric de fetița agresată de prezența continuă a morții („Am auzit porcul. Gemea....Simțeam lama cuțitului la beregata mea”[19]), mediul comunității care nu își acceptă și nu își asumă trecutul creează, ca într-o înșiruire de instantanee, conform unei ordini interioare, sufletești, nu exterioare, un univers închis, angoasant, generator de traumă pentru naratorul-copil care caută o scăpare, eliberare prin actul spunerii, narațiunea contribuind la organizarea experiențelor și a memoriei întâmplărilor.

Scrierile contemporane favorizează, privilegiază, așadar, ideea de reconstruire a identității, asemenea procesului de refacere a unui mozaic, ce a fost distrus printr-o intervenție agresivă, venită, pe linie istorică, din partea regimurilor totalitare, fiind ales ca soluție naratorul-copil-personaj, cu emfază asupra mesajului și asupra evenimentului.

BIBLIOGRAPHY

1. Gavin E., Adrien, *The Child in British literature. Literay construction of childhood, Medieval to Contempoarary, New York: Palgrave Macmillan, 2012.*
2. Maffesoli, Michel, Perrier, Brice *L’homme postmoderne*, Paris: Francois Baurin Editeur, 2012.
3. Müller, Herta, *Ținuturile joase,* editura Humanitas fiction, București, 2012.
4. Rejas Martin, Mari Carmen, *Temoigner du trauma par l’ecriture. Le texte-temoin comme myen de se reapropier son histoire?, Reims, 2011.*
5. Veteranyi, Aglaja, *De ce fierbe copilul în mămăligă,* București: Polirom, 2013.

[19] Ibid.s, p. 40

THE POETICS OF THE SYMBOLIC SPACES IN SADOVEANU'S FIRST SHORT STORIES

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:The present paper aims to analyse the symbolistics of space in Sadoveanu's first short stories. These stories were published in 1904- known as Sadoveanu's year (due to his prolific works). Firstly, we will approach the theoretical part of the study. Starting from the definitions given by Ivan Evseev and Ernest Bernea, we will emphasize the meaning of several elements of the nature/spaces. In the second part of the study, we will focus on the nature seen as a mirror of characters feelings and behaviour. The nature, with its hidden spaces, become an actant, a character, a witness. We will find these features of the nature in short stories such as The Love Song , The Dead, The Fairy of the Lake , Ionică, Ivanciu-the Lion, The Scream, The Unknown, Nour's Revange.

Keywords: nature, space, symbolic, character, story

Concentrându-ne atenția asupra volumului *Povestiri*, publicat în anul 1904, pe parcursul acestui studiu vom evidenția latura simbolică a spațiilor întâlnite în scrierile scurte ale lui Mihail Sadoveanu. După cum a fost consemnat în istoria culturii și literaturii române, anul 1904 este pus sub semnul scriitorului prolific, primind titulatura de *anul Sadoveanu*. Aceasta este și perioada în care Sadoveanu se stabilește la București, într-o scrisoare destinată prietenului său Enric Furtună, mărturisind următoarele: „eu sunt acum cu totul așezat la București; sunt și funcționar la Culte și autor consacrat – poate vei fi știind că am scos un volum: *Povestiri*,poate vei fi știind că acestuia urmează din nou altul; (…) Încolo, sunt bine sănătos"[1]. Înțelegându-și statutul de scriitor celebru, Sadoveanu fixează în memoria cititorilor de abia sclipirile începuturilor unei operei vaste și complexe.

Cuprinzând personaje dintre cele mai diverse, plasate în spații cu o puternică încărcătură simbolică, cele 15 povestiri ale volumului se înscriu în sfera unei lumi tainice, obscure, o lume dominată de fatidic, în care natura își dezvăluie postura de actant, totodată devenind un spațiu compensator, al solitudinii și al liniștii depline. Hanul, moara, podul, mănăstirea, poiana, codrul, lunca sunt câteva dintre spațiile simbolice asupra cărora ne vom îndrepta atenția în cuprinsul acestei exegeze, subliniindu-le semnificațiile și înțelesurile. În completarea celor menționate deja vor veni definițiile și teoriile (Ivan Evseev, Ernest Bernea) în ceea ce privește diferitele tipuri de spații pe care Sadoveanu le-a abordat în povestiri.

Astfel, conturând, în mod concis, rama teoretică a studiului de față, deschidem sertarele teoriilor referitoare la simbolistica anumitor spații. Ne propunem să enunțăm câteva idei în ceea ce vizează toposurile încărcate de semnificații, precum moara, iazul, podul, hanul- loc al întâmplării, pentru ca apoi să deslușim sensurile unei naturi-actant din primele povestiri sadoveniene.

Referitor la simbolistica morii, Ivan Evseev consideră că aceasta reprezintă „locul unde sunt *ucise*, strivite semințele, de unde aspectul ei infernal, al locului unde sălășluiesc forțele demonice; morarul apare adesea ca personaj demonic (…) În tradiția românească și balcanică, moara a fost dăruită de Dumnezeu, dar la invenția ei s-a folosit de iscusința Dracului"[2]. Moara se

[1]Mihail Sadoveanu *apud* Cornel Simionescu, în Schița biografică a vol. Mihail Sadoveanu, *Opere 1*, ediție critică de Cornel Simionescu, note și comentarii de Cornel Simionescu și Fănuș Băilești eanu, studiu introductiv de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1981, p. CXVII.

[2] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri si arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, , Editura Amarcord, Timișoara 2001, p. 118.

relevă ca un topos neprielnic, un loc rău, deoarece nu sunt strivite doar semințele, ci și spiritualitatea șubredă a ființei umane, dispusă să facă un pact cu forțele demonicului. La Sadoveanu, în povestirea *Zâna lacului*, protagonistul, în intenția lui de a trece de moară, pentru a ajunge la iaz, descoperă imaginea demonicului fantastic, prin prisma apariției nepoatei morarului, Zamfira, cea care se dovedește a fi *știma lacului*, adică *zâna lacului.* Această întâmplare din vremea tinereților este relatată de bătrânul Costescu, în nuanțe nostalgice, dominate de mister, moara fiind descrisă astfel: „moara cea veche a Zavului, începu el, și acum dăinuiește pe iazul întins de la Popricani. O clădire neagră, plecată asupra apelor mohorâte. Cele șase roți, izbite de vinele mari de apă, care se azvârl pe lăptoc, se învârt domol scârțâind din încheieturi”[3]. În acest context, moara reprezintă elementul intermediar dintre sat și iaz, Costescu fiind condiționat să înfrunte privirile *drăcoaicei*, după cum el mărturisește, pentru a ajunge la iaz. Mai mult decât atât, acesta se lasă însoțit de Zamfira, nepoata morarului, către iaz, unde cade pradă farmecului său enigmatic, sărutând-o pasional, pentru ca, mai târziu, să i se arate *zâna lacului*: „ce am simțit în piept nu pot spune; dar vraja poveștilor așa trebuie să fi fost de izbitoare. În cadrul trestiilor, al lianelor și al celor două ceruri, ea era zâna lacului”[4]. Spațiul unde Zamfira, ca zână, i se arată lui Costescu, nu este ales de Sadoveanu în mod întâmplător, deoarece iazul, respective apa „este asociată principiului feminin, matern și lunar, inconștientului, tenebrelor psihismului feminine, inconștientului. E arhetipul tuturor legăturilor; e liant universal, dar și un element care separă și dizolvă. E un simbol al inconstanței și perisabilității formelor și al scurgerii neîncetate a timpului”[5].

Sadoveanu supune protagoniștii unui soi de probe inițiatice, determinându-i să străbată un spațiu median, intermediar, liant, pentru a-și desăvârși parcursul. În povestirile sale, nu doar moara se dovedește a fi un astfel de spațiu, ci și podul, care, în percepția lui Ivan Evseev este „simbol al legăturii între două spații sacrale sau între două lumi contingente, dar valorificate în mod diferit. E un component al *drumului simbolic* și, totodată, un obstacol în calea drumețului. (…) Construirea unui pod instituie o legătură între două spații geografice, dar și o punte temporal, o legătură între vechi și nou, între un ciclu parcurs și ciclul următor, între o viață și alta”[6]. În povestirea *Ionică*, podul se identifică cu imaginea unei punți aflate la limita dintre două lumi situate la antipod – viața izolată și modestă a celor doi bătrânei al căror unic fiu murise, respectiv traiul plin de dinamism al comunității satului. Mersul la vânătoare al protagonistului, prilejuit cu ocazia ajunului zilei de Sfântul Vasile, îl plasează pe acesta în ipostaza de a oscila între ideea de a trece podul și de a păși spre o lume mai puțin cunoscută lui, în locuința sărăcăioasă a bătrânilor, și întoarcerea în sat, pentru a se alătura comunității și a sărbători, asumându-și riscul de a se rătăci: „totul se luminase parcă în juru-mi; uita-i și de petrecerea de acasă și de cei care mă așteptau; pentru mine, fericirea cea mare era mâncarea și căldura care mă așteptau la doi pași. Pentru nimic în lume n-aș fi trecut un pas mai departe de capătul celălalt al podului”[7]. Datorită unor nevoi fizice, personajul principal se afiliază spațiului necunoscut, casa podarului vârstnic, unde îi găsește pe cei doi bătrânei singuri, dar încântați de vizită (închipuindu-si că feciorul ar fi putut fi Ionică, fiul lor decedat). În aceste circumstanțe, personajul central evoluează din punct de vedere spiritual, dibuind un alt sens al sărbătorii, al valorilor la care cei izolați se raportează.

Supunând semnificațiile locurilor unei categorisiri, Ernest Bernea aduce lămuriri asupra simbolisticii *locurilor cu întâmplări*: „Dacă într-un loc s-a produs o fărădelege, s-a produs un accident sau o vrajbă, acel loc devine rău și poate aduce suferință omului.(…) Una dintre cauzele care pot face ca un loc să devină rău printr-o întâmplare este moartea unui om, fie că a fost omorât, fie că s-a omorât, fie că a murit din accident. Fapta infamă sau nefastă petrecută pe un loc pecetluiește acel loc, afectându-i puteri negative”[8]. În această categorie menționată de Bernea se

[3] *Zâna lacului* în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 88.
[4] *Zâna lacului*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 90.
[5] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 13.
[6] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 118.
[7] *Ionică*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 61.
[8] Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Editura Humanitas, București, 2017, p. 44.

regăsește și imaginea hanului, ca loc cu întâmplări. În povestirile de debut ale lui Sadoveanu regăsim motivul hanului în povestiri precum *Hanul boului, Într-un sat, odată, Ivanciu Leul.*

În povestirea *Hanul boului*, personajul principal, aflat în drumeție, descoperă un han situat în inima singurătății: „păream pierdut în mijlocul unei singurătăți, nici cel mai mic zvon de viață nu se simțea (…) Și tocmai când însera, într-o tăcere de moarte, deodată izvorî din neguri, ca din pământ, o clădire mare înaintea mea și un pâlc de copaci”[9]. Deși hanul își dezvăluie, încă de la prima vedere, latura întunecată, drumețul se încumetă să se strecoare în acest spațiu nefast, unde i se înfățișează parcă o altă lume, a fantasticului, într-o atmosferă stranie. În mod surprinzător, acesta este întâmpinat, după o vreme, de hangiță, cea care îi stârnește sentimente pasionale, însă rememorarea acelor clipe este întreruptă, protagonistul lăsând loc unui final deschis. După 30 de ani, acesta păstrează amintirea vie a faptelor care s-a petrecut la hanul care, la momentul povestirii, nu mai există.

Un alt tip de han este redat în povestirea *Într-un sat, odată*, unde un străin își dă ultima suflare, spațiul tăinuit fiind, și de această dată, *cu întâmplări*, neprielnic: „și era o lună plină și o lumină dulce în văzduh, în sat, pe iaz, pe dealuri, și liniștea stăpânea toate făpturile, iar în hanul mohorât și întunecos, mortul străin se odihnea cu fața alinată, sub mângâierile tremurătoare ale unei făclii”[10]. În acest mod, un călător, un străin, își găsește sfârșitul într-un han, necunoscându-i-se identitatea și, neputând fi salvat, este îngropat în apropierea hanului, de către preotul din sat.

Ivanciu Leul este personajul principal al povestirii cu același nume. Hoinar de tânăr, neînțelegând dragostea față de familie, devenind și aliat al rușilor, acesta este recunoscut pentru cruzime, voinicie și curaj. Căutat de fratele său, Ivanciu nu răspunde simțămintelor de fraternitate, până în momentul în care întâlnește femeia cu care se va căsători și împreună se stabilesc la un han, pe care amândoi îl au în grijă. Ivanciu cel lipsit de sentimente, cel care își părăsise țara, alăturându-se rușilor, se adaptează rolului de hangiu și soț, confesându-se fratelui lui: „nu-ți pare ciudat că mă găsești aici într-un han, negustor… pe mine… pe mine, care nu cunoșteam decât meșteșugul armelor? (…) Rușii îmi ziceau mie Ivanciu Leul… și, vezi tu, din leul de altădată … n-a mai rămas nimic”[11]. Ivanciu consideră că traiectoria războinicului a cunoscut un regres pricinuit de statutul său de hangiu. Influența nefavorabilă pe care hanul o manifstă, și de această dată, asupra spiritului uman, se remarcă și în cazul celor doi soți: „O patimă care stăpânea viața lor. Se iubeau cu sălbăticia unor nebuni. În cerdacul larg al hanului, la umbra celor trei nuci, la marginea Bucureștilor de altădată, stăteau de multe ori amândoi”[12]. Destinul lor cunoaște un sfârșit tragic, soția lui Ivanciu decedând, și, după o suferință profundă, soțul o urmează.

O atmosferă ostilă este descrisă și în povestirea *Țipetul*, unde, un călător, meditând la fereastra unui han negru, se lasă devorat de gânduri necunoscute, influențat fiind de peisajul sinistru: „Stăteam la fereastră, pe gânduri, în odaia întunecoasă și rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pâclele grele îmi apăsau și mie sufletul. Sumedenie de gânduri veneau din necunoscut”[13]. Noaptea petrecută de drumeț în acel orășel se dovedește a fi agitată, faptele petrecute într-o fierărie dându-i fiori:„Vuietul fierăriei sfâșia amorțeala târgului. Când tăceau ciocanele, liniștea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu țârâitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcâmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foșnească jalnic, încet, așa cum foșnesc sara copacii pe morminte”[14]. În cele din urmă, un țipăt ascuțit de panică inundă preajma, ajungând până la han, de unde drumețul va pleca fără a se mai întoarce vreodată.

Percepând natura ca un macrocosmos al tipurilor de spații și al arhetipurilor întâlnite în povestirile sadoveniene, vom reliefa modul în care acest element se lasă dibuit de cititor. În povestirea *Cântecul de dragoste,* natura capătă însușiri umane, reacționând la starea indusă

[9]*Hanul boului*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 66.
[10]*Într-un sat, odată*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 76.
[11]*Ivanciu Leul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 98.
[12]*Ivanciu Leul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 102.
[13]*Un țipet*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 78.
[14]*Un țipet*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit,*. p. 79.

cititorului de către narator, așa încât codrul si poiana devin actanți, adică natura, cu toate vietățile care sălășluiesc în sânul ei, devine personaj: „în noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. (…) În ierburile umede de la marginea poienii pornește cârâitul înăbușit al unui cristel; după un răstimp o prepeliță țipă mai departe, alta răspunde aproape de noi. Un liliac trece ca un fulger negru prin roata rumână a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adâncă; greierii țârâie monoton în liniștea mare; îngânarea lor tristă pare că izvorăște din negura veacurilor. Și iar vine o șoaptă plină de mâhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrânul codru oftează”[15]. Tumultul care stăpânește acest personaj, natura, este redat în nuanțe puternice, prin prisma unor noțiuni definitorii precum ochiul de foc, cârâitul înăbușit, țipătul, fulgerul negru, mâhnirea, oftatul. Toate acestea au menirea de a avertiza cititorul, de a-i pricinui o stare de neliniște împletită cu tăcerea acestor toposuri, tăcere care prevestește istorisirea unei întâmplări tragice. Acesta este contextul în care, poposind pentru o noapte într-o poiană, drumeții dau ascultare unei povești rostite de un bătrân, care „ vede, în alte vremuri, întâmplări petrecute tot acolo, în Poiana Țiganului; cu glasul blajin le tălmăcește și le desface în noapte. Cărăușii stau tăcuți în lumină, cu ochii duși; povestea bătrână, în măreția codrului, aduce înfiorări pe chipurile lor trudite ”[16]. Natura se dovedește a fi parte integrantă a poveștii rostite de bătrân, amplificând simțămintele de spaimă ale ascultătorilor. În centrul acestei povești este plasat Ilie, tânăr înzestrat cu dragoste pentru lăută, dar drastic sacționat de către un boier pentru sentimentele pe care acesta i le stârnește consoartei boierului. În imediata apropiere a momentului funest, când țiganului îi este curmată viața, codrul resimte suferințele și slăbiciunea firii umane, deși „alăuta lui Ilie prinse a spune o durere mistuitoare; cobzele o mângâiau duios, iar cobuzul scotea țipete încete, ca o ființă chinuită.(…) Bătrânul codru părea că ascultă. și după ce liniștea se întinse, prin frunzișurile negre trecu un șopot duios, ca o îngânare depărtată de ape”[17]. După ce crima este săvârșită, lăutarul este îngropat la umbra unui stejar, codrul devenindu-i loc de odihnă, la câteva clipe după ce natura a rezonat cu sunetele duioase dirijate de degetele pricepute ale țiganului.

Natura posedă aceleași însușiri ale unui actant veritabil și în povestirea *Moarta*. Reîntorcându-se pe meleagurile sale, după 15 ani de absență, boierul poposește la chihaia Neculai, pe care îl găsește văduv, îmbătrânind și suferind. Alături de chihaia, acesta parcurge cărarea spre lunca mestecenilor, locul unde boierul și-a trăit marea iubire, acum devenită dulce amintire. Raluca, cea care i-a fost iubită boierului, totodată fiindu-i infidelă soțului-chihaia Neculai, s-a stins de dor, imediat după plecarea boierului. Necunoscând faptele comise de cei doi, chihaia își plânge soția, iubind-o și adulând-o, după mulți ani de la moartea acesteia: „-Aici, în frumusețile astea, am îmbătrânit eu! zise chihaia, oftând. N-am vrut să le părăsesc; mi-s dragi toate colțurile, toți copacii, pe care i-am apucat tineri și subțirei… Uite, acum, ce umbră mare întind supărării și bătrâneții mele! Toate mi-s dragi, căci toate au fost atinse de Raluca; aici a murit ea, aici vreau să mor și eu”[18]. Locurile dragi soției au râmas bine întipărite în memoria și în sufletul chehaiei, aceste spații devenind un soi de liant între cele două lumi, un soi de locțiitor al ființei iubite, un spațiu compensatoriu. Totodată, lunca mestecenilor constituie toposul cu care se identifică povestea de iubire interzisă, sufletul boierului lăsându-se purtat de fiorii pricinuiți de acest spațiu-personaj martor: „boierul Neculai cerceta cu privirile cuibul dragostei vechi și se gândea la femeia cu ochi adânci și cu sufletul de pară. Și sufletul i se umplu de amărăciune și de o nemărginită părere de rău după lumina imensă, după cerul albastru din anii tineri”[19]. Toposul încărcat de semnificații stârnește în sufletul boierului dorința de a se confesa în fața chehaiei, așa încât „îl privi fără de nici un cuvânt și ochii dintr-o dată i se umeziră. Voi să zică ceva bărbatului înșelat, dar se opri și tăcu. Și-n liniștea asfințitului, o fâlfâire sfioasă de vânt trecu prin ramuri. Părea că trece sufletul moartei”[20]. Așadar, lunca se revendică, în cele din urmă, ca spațiu comun al celor două lumii, al

[15]*Cântecul de dragoste*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 25.
[16]*Cântecul de dragoste*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p.25.
[17]*Cântecul de dragoste*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 36.
[18]*Moarta*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 43.
[19]*Moarta*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 44.
[20]*Moarta*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 44.

unei regăsiri amăgitoare, care atinge chiar granițele ocultului, spiritul Ralucăi metamorfozându-se, oarecum, în suave adieri de vânt.

La Sadoveanu, natura, percepută ca spațiu-personaj, răspunde și se pliază sentimentelor celor ce îi înțeleg tainele, fie că este ilustrată latura întunecată a acesteia, după cum am precizat mai sus, fie că se distinge aspectul armonios, încărcat de lumină și culoare, care trezește pofta de viață a ființei umane. În acest sens, un exemplu edificator îl regăsim în povestirea *Necunoscutul*: „Era într-o zi cu soare, și eu mă plimbam, cu fata, la o margine de poiană, pe o pajiște plină de pâlcuri violete de toporași. Era o lumină mare și un miros dulce, și noi mergeam lipiți unul de altul, prin soare și lumină, prin mirosul toporașilor, prin primăvara aceea plină de viață! Și beția primăverii m-a cuprins – ne-a cuprins pe amândoi”[21]. Natura care radiază, adică poiana înflorită și înmiresmată, întregește tabloul unei iubiri adolescentine, fragede. În această povestire este redat destinul unui boier care se căiește, simțind că sfârșitul îi este aproape, amintindu-și de păcatele săvârșite, de oamenii pe care i-a rănit, dar, mai ales, de o iubire neîmplinită din tinerețe, iar Sadoveanu conturează cu măiestrie imaginea unui spațiu al regenerării, al speranței, al învierii, acest topos preluând caracteristicile unui personaj pozitiv: „boierul, gâf2âind sfârșit, rămase țapăn în jîlț. Ochii lui, plini de lacrimi și durere, sorbeau întinderile verzi prin care treceau undele unui vânt de înviere. Cerul era albastru curat și lumina strălucită umplea văzduhul”[22].

Aprofundând acest registru al spațiilor faste, depășim linia fină dintre spațiul regenerării și cel protector, ocrotitor, cel din urmă constituindu-se în jurul povestirii *Răzbunarea lui Nour*. În această privință, momentul revelator se remarcă prin prin prisma sfatului părintesc al lui Pavel Nour, rostit către fiul său, conștient fiind de tumultul care va da târcoale în viețile lor: „domnia-ta, Alexandre, vezi să se pregătească totul, trimite înștiințare, la mănăstire, și pe urmă pornește de-ți du mai curând nevasta la adăpost”[23], iar Alexandru, la rândul său, îi transmite soției sale gândurile: „o să te petrec până la Mânâstirea Precista. Acolo are să fie mai bine decât aici”[24].
Dochia percepe în mod distinct semnificația acestui spațiu, deoarece, dincolo de a se simți ocrotită, aceasta identifică mănăstirea cu un spațiu al solitudinii, al însigurării, al despărțirii, al nefericirii: „jupâneasa Dochia rămăsese în lacrimi la mănăstire. (…) El, acuma, se gândea la vorbele ei (…) singurătatea îi umplea sufletul de jale; pornirile de bărbăție mergeau vulturește înainte; dragostea ca o pasere sfioasă, zbura înapoi spre mănăstire”[25]. Mănăstirea capătă, astfel, o dublă semnificație, alcătuind portretul unui spațiu ocrotitor, dar compromițător, întrucât salvarea și ocrotirea este plătită cu prețul însingurării, al despărțirii de sufletul pereche.

Încă din primele sale scrieri, Sadoveanu reușește să contureze câteva trăsături definitorii care se pot identifica în întreaga sa operă. Iubitor al naturii, acesta o pătrunde, cu harul unui povestitor desăvârșit, izbutind să redea, în mod veridic, imaginea unor spații simbolice, înțelegând că acest element fundamental poate fi încadrat în sfera actanților, a personajelor martor.

BIBLIOGRAPHY

- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri si arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2017.
- Sadoveanu, Mihail, *Opere 1*, ediție critică de Cornel Simionescu, note și comentarii de Cornel Simionescu și Fănuș Băilești eanu, studiu introductiv de Constantin Ciopraga, București, Editura Minerva, 1981.

[21] *Necunoscutul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 58.
[22] *Necunoscutul*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 59.
[23] *Răzbunarea lui Nour*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 6.
[24] *Răzbunarea lui Nour*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 7.
[25] *Răzbunarea lui Nour*, în Mihail Sadoveanu, *op.cit.*, p. 8.

PANAIT CERNA AND ASOCIAȚIA DE EDUCAȚIE ȘI CULTURĂ NAȚIONALĂ ȘI SOCIALĂ „AVÂNTUL”

Valentina-Luminița Tanaciuc
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The spiritual formation of Panait Cerna is briefly spoken about in the poet's biographical data, either because of lack of information or the limited concern of various authors for this particular aspect.
The modest origin of the Dobrogean poet does not stand for the source of his nationalist intellectual training. The ideologies accumulated by the poet during his high school years in Braila between 1893 and 1899 lay the foundation of Panait Cerna's orientation towards the social and national themes. The contact with " Avântul- National Education and Culture Association " since its founding has allowed Panait Stanciof (Cerna) his irredentist ideas to be echoed in the expansive socialism at the time. Being a third-grade high school student, the Dobrogean poet works within the society, even though the school regulations of the prestigious high school "Nicolae Balcescu" in Braila forbade pupils to participate in political life or affiliate. To begin with, the author is distinguished by the open activities performed within "Petre Armencea" library in the above-mentioned high school, and later participating in the opening of new branches of the society.
This Avventian Society, under the direct coordination of General Vasile Panaitescu, Panait Cerna's soul friend, made an impact on the poet's subsequent developing, but he was also actively involved in the events that followed his death on 26 March 1913 in Leipzig.

Keywords: Panait Cerna, The Association for Education and National and Social Culture "Avântul" program, culture, social poetry

De-a lungul timpului, istoria a dovedit că scriitorii români s-au implicat în politică, fie pe planul idelor, conceptelor, al publicațiilor în gazetele vremii sau în corespondența privată, fie printr-o ingerință activ-participativă la viața politică aflată în subordinea partidelor politice.

Sfârșitul secolului XIX aduce în cultura românească noi tendințe ideologice care determină gruparea clasei intelectualilor în jurul unor noi curente literare ce promovează programe sociale și politice perfecționate. Facem referire, aici, la curente precum: socialismul, poporanismul sau semănătorismul. Pe măsură ce socialismul internaționalist și ateu aduce noi adepți, mai ales, în zona Dobrogei, se conturează o mișcare naționalistă care promovează concepte diferite prin care erau combătute străinismul, iredentismul sau chiar și socialismul, întărindu-se noile valori naționale prin educarea națiunii, în special, a tineretului. Se reiterează astfel, valori privind dragostea profundă legată de familie, valori privind creștinismul și românismul.

Provenind dintr-o familie modestă cu origini bulgare[1], poetul Panait Cerna aderă cu ușurință la noile curente ale epocii, luând în considerare faptul că între anii 1883- 1899 frecventează cursurile la un liceu de prestigiu, „Costache Negruzzi”[2] din Brăila, locul unde ia naștere „Asociația de educație și cultură națională și socială- Avântul”, *societate literară a tineretului studios*[3].

[1] Tatăl poetului este Panait Stanciof, originar din Șumla (Bulgaria) și a venit în 1875 în Dobrogea pentru a fi învățător la Școala Bulgară din Cerna, dar moare câțiva ani mai târziu din cauza bolii de plămâni, înmormântat fiind în curtea casei parohiale.
[2]Mai târziu, liceul dobândește denumirea de „Nicolae Bălcescu”.
[3] Milian, M., „Panait Cerna- membru al Asociației culturale „Avântul”, articol publicat în volumul „Panait Cerna- 125 de ani de la naștere”, Ed. Ex Ponto, Constanța, 2006, p. 91.

Membri fondatori[4] ai asociației au fost Vasile Panaitescu, C. Pârâianu și Vasile Pascal, elevi din ultimul an de liceul în 1896. Programul asociației se înscria în tendințele vremii având un preponderent caracter naționalist. Elanul tinerilor este întreținut și de articolele politice ale lui Eminescu, dar mai ales de cele publicate de Nicolae Iorga sau ale lui A. C. Cuza, articole care circulau în rândurile elevilor prin intermediul broșurilor.

Sursa de inspirație pentru tinerii fondatori referitoare la numele asociației a constituit-o denumirea asociației germane „Sturm undDrang"[5] care avea între prevederile programului: ascensiunea idealului naționalist, deferența cultului religios creștin, *culturalizarea maselor prin șezători literare, conferințe, înființarea de biblioteci și cămine culturale.*

Deși, mai mic decât membri fondatori, Panait încă Stanciof, la acea vreme, activează deja de la începuturile asocației, fiind preocupat de idei legate de mișcarea anexionistă și naționalistă[6].

Fiind în contact permanent cu Societatea **„**Avântul", tânărul Stanciof adoptă cu ușurință ideile promovate de aceasta, fapt care se va reflecta în poezia cu tematică socială și națională pe care o scrie sub influență eminesciană. Ideile promovate de avânteni ce se regăsesc în textele cerniene fac referire la revigorarea sentimentului și unității de neam[7], problema țărănimii[8] sau pregătirea morală a tinerilor care au drept ideal unirea întregului neam românesc[9]. De altfel, printre acțiunile pe care le săvârșeste în numele societății ca membru înflăcărat se numără prezentarea oratorică despre naționalitate pe care o susține într-o grădină publică și participarea la deschiderea filialelor societății: la Galați (1897), la Tulcea[10] (1898), apoi cele de la Bârlad, București, Buzău, Tecuci, Călărași și Slatina.

În perioada de început a asociației, Panait Cerna este elev în clasa a III a de liceu, și activează mai mult în secret în cadrul societății, căci regulamentul școlar al liceului de prestigiu „Nicolae Bălcescu" din Brăila interzicea elevilor participarea la viața politică și la afiliere. Pentru intervalul de timp la care facem referire (1893-1899), Panait Cerna se află sub o puternică influență a mișcării socialiste crezând cu ardoare că acest curent este cel care va putea influența în mod pozitiv viața categoriilor sociale defavorizate, în speță țăranii și muncitorii. Fiind atras de lectura cărților care militau pentru drepturile esențiale ale omului, poetul va scrie texte cu tematică socială pe care le va citi la întrunirile Societății Avântul, atrăgând simpatia și admirația multora dintre colegii și profesorii săi[11].

După ce membrii fondatori au absolvit și fiind majoritari, societatea "Avântul" a fost înscrisă la Tribunalul Ilfov ca asociație de cultură și educație națională, în 1896, iar după 1946 a fost desființată printr-un act normativ. Ca organizație culturală, era condusă de un președinte activ, ales dintre elevii merituoși din anul terminal de liceu pe post de bibliotecar și câțiva asistenți. Activitatea publică a asociației era însă călăuzită de un președinte de onoare care putea

---

[4] Se pare că primul mentor al Societății Avântul ar fi fost Ilie Gherghel, profesorul de limbă germană de la Liceul „ Nicolae Bălcescu despre care s-a scris că milita foarte mult pe o educație civică a elevilor transmițându-le tot timpul acestora concepte privind „munca care înnobilează omul" sau „să se intruiască pentru a-și depăși condiția" apud Cerna, D. „Panait Cerna- scepticul luminos, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2011, p. 59

[5] În traducere „Furtună și Avânt", Milian, M., idem.

[6] Este vorba de mișcarea care se amplifică mai ales după 1878, când Dobrogea revine României și de perioada în care iredentismul bulgar era o temă frecvent abordată de presa românească de la acea vreme. Este bine cunoscut de altfel, faptul că militanți ai iredentismului bulgar nu au încetat în a complota cu scopul destabilizării zonei și reintrarea Dobrogei ca parte componentă a Bulgariei.

[7] „Pustii sunt tările străine/De ce-am plecat de langă tine?"(„Dor" publicată în „Convorbiri literare").

[8] „Pâine! Și pământul negru îl cuprinde pân' la glezne…/ Pâine! Până la genunche se ridică țărna lesne"(„Poporul" publicată în „Convorbiri literare").

[9] „E ziua neamului ne-nvins-/ E zece maiu. Tot cerul pare-un lampadar imens, aprins/Anume pentru sărbătoare"(„ Ze ce Maiu" publicată în colecția „Panait Cerna. Scrieri.Poezii", Ediție îngrijită de Mihai Milian, Editura Karograf, Tulcea, 2014, p.77.

[10] Avântenii au înființat la Tulcea o bibliotecă publică care mai târziu a preluat numele poetului, pornind de la faptul că societatea avea printre prevederile programului formarea spirituală a tineretului și a lumii satelor.

[11] Ion Al. Vasilescu realizează, de altfel, un potret reușit al liceanului Panait Cerna în carte sa " Cu glasul timpului", Ed. Humanitas, București, 2013: „*E în clasa a V a un băiat care-i domină pe toți cu mare autoritate. Se strâng în jurul lui ca musculițele la lampă.(...) Trebuie să fie pasionat. Când vorbește, buza de jos îi tremură, un tremur ușor se vede și în mușchii obrazului. Îl ascultă toți ca pe un oracol."*, p. 78.

fi un profesor sau o altă personalitate marcantă a oraşului cu o condiţie: să fi fost avântean activ în timpul studiilor liceale. Este cazul generalului Vasile Panaitescu, întemeietorul societăţii care dincolo de statutul de medic militar, a fost ales preşedinte pe viaţa al acestei asociaţii, tocmai datorită meritelor sale deosebite în sprijinirea atât organizatorică, dar şi financiară a multora dintre filiale.

Societatea culturală născută la Brăila a apărut ca *„reacţiune contra ideilor socialiste ce începuseră să prindă oarecari rădăcini printre tinerii şcolari brăileni, născută deci ca un strigăt de alarmă pentru înlăturarea prăpastiei către care erau atrase sufletele”.*[12]

Încă de la începuturi, programul Societăţii Avântul conţine câteva principii călăuzitoare pe care le regăsim în crezul cernian: *ajutorarea elevilor săraci, şedinte literare săptămânale, înfiinţarea unei biblioteci, organizarea de festivaluri cu taxă în vederea finanţării excursiior şcolare*[13]. După cum se observă, avem de-a face cu *un program iluminist, naţionalist, poporanist, sămănătorit, unde prietenia era element de solidaritate, iar mântuirea neamului era idealul.*[14]

Format intelectual pe aceste principii, Panait Cerna începe să publice în diverse periodice ale vremii încă din timpul liceului: „Foaie interesantă”, „Floare albastră”, „Pagini literare”, „Epoca” fie ca traducător, fie ca autor de texte lirice proprii, fie realizează recenzii sau cronici, chiar dacă au existat voci precum Artur Stavri , redactor la secţiunea pentru poezie de la revista „Pagini literare”, care a refuzat textele cerniene, pe motiv că sunt „necoapte” şi că ele constituie doar „extaz de vorbe”.[15]

Mai târziu, când Panait Cerna începe studiile universitare la Bucureşti publică poezii în „ Sămănătorul” lui Nicolae Iorga. Este important de amintit în demersul nostru acest moment pentru că Nicolae Iorga prin conferinţele sale şi publicaţiile coordonate nu a făcut altceva decât să pună în aplicare programul sămănătoristului denumit ”Primele vorbe”: *spre a ridica un standard de pace, de înseninare şi de înfrăţire intelectuală, de apostolică muncă pentru dezmirţirea inimilor care tânjesc, pentru redeşteptarea avântului de odinioară în sufletele româneşti, pentru chemarea atâtor puteri risipite de la o îndrumare mai sănătoasă la sfânta grijă a întăriri şi a înalţării neamului acestuia”.*[16]

Nu trebuie trecut cu vederea însă, momentul în care în ”Sămănătorul” sub coordonarea lui Vlahuţă şi a lui Coşbuc, se milita *„să-şi îndrepte luarea-aminte şi toată dragostea lor spre popor”*[17] crez pe care îl regăsim în viziunea cerniană. Odată cu venirea lui Nicolae Iorga la conducerea revistei, se schimbă puţin viziunea, întrucât se pare că pe directorul *„Sămănătorului”* îl preocupa *„nu atât de a determina producerea unor operă care să rămână, cât de a antrena scriitorii, fie aceştia de mare talent sau numai de o orientare "sănătoasă", în acţiunea dusă de publicaţie. Îl interesa, cu alte cuvinte, aspectul legat de scriitori (pe care îi dorea mai curând răspânditori decât creatori de cultură), eficienţa imediată a producţiei literare şi calitatea artistică preocupându-l, numai întrucât sporea această eficienţă*”[18].

Nicolae Iorga, după mai multe colaborări[19] cu poetul conturează un portret al junelui dobrogean atunci când scrie: ”o neaşteptată vestire de mare talent poetic, deplin formato aduce

---

[12] Citatul face parte din cuvântarea susţinută de către Generalul Vasile Panaitescu cu ocazia manifestărilor de la Liceul„ Mihai Viteazul” din Bucureşti cu prilejul comemorării morţii poetului Panait Cerna la treizeci de ani de la moartea sa. Discursul afost publicat ulterior sub denumirea *„O datorie împlinită”* în revista elevilor liceeni din Bucureşti, Mugurul”.

[13]Milian, M., „Panait Cerna în documente. Membru marcant al Societăţii „Avântul” , Ed. Karograf, Tulcea, 2010,, p. 54;

[14]Milian, M. „Panait Cerna. 125 de ani(...)”,p. 93.

[15] Enache, P. „Istoria literaturii din Dobrogea” Constanţa , 2005, p. 187, 184, Revista „Pagini literare”, nr. 3-4, 1898, p.8.

[16]Idem., p. 92.

[17] Micu, D. Apud Alexandru Vlahuţă în articolul *„Cărţi pentru popor”* apărut în numărul 3 din *Sămănătorul*, Micu, D., „Literatura română la începutul secolului XX”, Editura pentru literatură, Bucureşti , 1964, p. 51.

[18] Idem., pag.69.

[19] Panait Cerna publică în Sămănătorul „Noapte de vară”(1901), „ Din depărtare”(1904), „Iisus”(1906), „Ecouri”(), „Plânsul lui Adam”(1904), „Ideal”(1904), „Noapte”(1905), „Trei zburătoare”(1904), „În peşteră”(1904), „

Sămănatorului, la începutul anului 1904, un student sărac, Panait Cerna"[20]. Totuşi, tânărul poet nu aderă în mod absolut la noua orientare sămănătoristă promovată de istoric. Aducem în sprijinul acestei idei o corespondenţă a poetului de la 1912 prin care acesta confesează lipsa de criterii estetice din sistemul critic promovat de Iorga : *„Pare-se că-n literatura noastră nu a mai răsărit nimic mai de seamă… Sterilitate spăimântătoare-deşi se scrie mai mult ca oricând. De când a lansat Iorga acea nefericită formulă, care confundă talentul cu fecunditatea, parcă toată ambiţia celor tineri se-ndreaptă spre un singur gând să creeze nu ceva intens şi stabil, ci cât mai repede şi mai consumabil*"[21], aspect identificat de Valeriu Râpeanu în prefaţa ediţiei îngrijite de acesta.

Deşi aflat la studii la Bucureşti, Panait Cerna menţine relaţiile cu vechii membri ai Societăţii "Avântul" fie prin colaborări la diferite reviste, prin participări la întruniri organizate cu diferite evenimente, fie prin corespondenţă.[22] Pentru această perioadă nu putem să nu remarcăm concepţiile promovate de două dintre personalităţile marcante ale timpului : Nicole Iorga şi A. C Cuza care îşi impun imaginea pentru Societatea Avântul, cel puţin la nivel comunicaţional. Astfel, organizaţia se prezintă ca o instituţie socială bazată pe coeziune, prietenie şi fraternitate[23]. Acţiunile societăţii se concentrează pe reprezentanţii tineretului orientat spre studiu şi prin urmare, sunt organizate conferinţe, sezători, comemorări, frecvente acţiuni publicistice, toate având drept punct de plecare ideea că accesul la carte acordă o putere considerabilă tinerilor în formare.

În contextul în care în ţară domnea o atmosferă apăsătoare generată de mişcările ţărănimii de la 1907 şi de reacţiile exponenţilor intelectualităţii româneşti, în special a celor din jurul lui Nicolae Iorga, Panait Cerna se exprimă empatic potrivit formării avântene din liceu prin versurile poeziei „Zile de durere", atunci când scrie: *„Departe-n ţara holdelor bogate, / Acolo unde foamea e regină/ Au fost furtuni- şi sânge fără vină, / De la bordeie până la palate"*.[24] sau atunci când închie scrisoarea către Vasile Panaitescu: *„Trimite-mi câte o veste de pe acolol; ceva din freamătul brazilor, din murmurul Milcovului... Tare mi-e dor şi tare mi-e jale de ţara noastră!"*[25]

În perioada următoare[26], Panait Cerna este remarcat şi de alţi scriitori ai vremii, precum Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinţi, Paul Zarifopol, Ion Luca Caragiale, Titu Maiorescu, dar perioada de glorie se dovedeşte a fi de scurtă durată întrucât la 23 martie 1913 chiar după obţinerea titlului de doctor cu teza „Lirica de idei", poetul moare , iar toţi susţinătorii lui uimiţi şi totodată idignaţi de pierderea suferită. Este momentul în care "Fraţii avânteni" consideră ca pe o datorie morală cinstirea memoriei tânărului poet, Panait Cerna. Începând din acest moment, sub reunirea repetată a promotorului Vasile Panaitescu, avântenii se implică în toate evenimentele posterioare pentru a-l onora pe fratele lor, Panait Cerna. Cu tilul de exemplu, ei sunt cei care

---

Şoapte"(1904), „Legenda unei stânci"(1904), „ April"(1906), „Înseninare"(1906), „Printre lacrimi"(1905), „Dura lex"(1905), „Prometeu"(1904), „Către pace"(1904), „Pârâul şi floarea"(1906), „Logodna"(1904), „Sarcofagul"(1904).

[20]Milian, M. „Panait Cerna. 125 de ani(...)",p. 95.

[21]Râpeanu, V. Apud Cerna, P., „Studii şi documente literare", vol. IX, p.72 în prefaţă vol. „Floare şi genune"; pag.XVI.

[22]Este bine cunoscută corespondenţă neîntreruptă pe care o poartă poetul cu Vasile Panaitescu.

[23] Între membrii Societăţii Avântul se pare că a existat şi un ritual tainic al unui jurământ întrucât avântenii de pretutindeni, atunci când ei corespundau se adresau cu formula " frate avântean" şi încheiau scrisoarea sau telegrama cu îndemnul „La acte!", Milian, M, „Panait Cerna în documente. Membru marcant al Societăţii " Avântul", Ed. Karograf, Tulcea, 2010, p.39. Cu titlul de exemplu, la 18 octombrie 1908, Panait Cerna încheie o scrioare adresată bunului său prieten, Vasile Panaitescu cu „Rămâi cu bine, frate Vasile ", idem., p.65 sau scrisoarea din 19 noiembrie 1908 „Deocamdată pun cruce scrisului şi, sărutându-te frumos, îţi zic din tot sufletul. La revedere, frate Vasile!" Milian, M. op.cit, (2006),p. 94.

[24] Cerna, P., „Floare şi genune", Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p.79.

[25] Milian, M. op.cit, (2006),p. 94.

[26] Este vorba de perioada 1907-1913, când Cerna este plecat în Germania la studii. În acesată perioadă poetul poartă o corespundenţă intensă pin intermediul căreia se constată că prin ciste şi muncă , panait Cerna reuşise să ocupe î poziţie socială aparte în rândul intelectualităţii româneşti. De pildă, la 22 noiembrie 1912, T. Boerescu scria: *„Domnule Cerna, chiar în momentul acesta am citit şi am recitit puternica odă a Avântului de Sbellu. Îmi pare bine că mi-ai scris despre dânsa, căci n-o cunoşteam încă. E într-adevăr extraordinară.(...) "* în Cheşcă, I." Viaţa poetului-filosof. Panait Cerna" Tulcea, Tipografia „Curierul Tulcei", 1935, p.55.

reușesc să aducă în țară trupul înmormântat provizoriu în Liepzig al poetuluișsi să fie înhumat la Cimitirul Bellu din București, pe aceeași alee cu Dumitru Anghel, Ștefan Octavian Iosif, Ilarie Chendi și alții la 23 mai 1913, dată la care au organizat și un prim eveniment în a sublinia prețuirea de care se bucura Panait Cerna în rândul Asociației de educație și cultură națională și socială „Avântul" la Societatea studenților în litere și filozofie din cadrul Universității București.

În urma analizei exhaustive a unor documente și texte de-ale lui Panait Cerna considerăm justă concluzia la care ajunge Andrei Păunescu atunci când spune *că legătura dintre scriitori și politică, precum și îmbinarea literaturii (fie că e vorba de poezie, proză, teatru, fie că e vorba despre publicistică, presă) cu politicul este o permenanță a istoriei noastre*[27], chiar dacă poetul dobrogean nu este o figură activă în plan politic la început de secol XX, așa cum s- a remarcat Nicolae Iorga sau Simion Mehedinți.

În concluzie, putem spune că Panait Cerna poate nu a fost un naționalist prin ereditate, date fiind rădăcinile sale bulgărești, dar influența românească aplicată în mod sistematic de profesorii săi, de Societatea Avântul, de curentul "Sămănătorul„ de curentul naționalist cu care a luat contact pe vreme studenției în București.de reprezentanții intelectualității romînești cu care chiar relații de prietenie, precum și numeroasele cărți românești cu care "își cultivă inteligența lui vie, spintenă, sclipitoare"[28], dar s-a format în acest spirit. A fost de un naționalism dobândit profund dovadă fiind poeziile sale unice încarcate de emotivitate prin care a reușit să surprindă esența neamului românesc. Poeziile cerniene patriotice au un fond autentic românesc, fapt ce relevă afirmația că Cerna avea un cult pentru România, mai ales că poetul îi scria mamei sale: „Deși vorbesc bulgărește, eu sunt român, nu bulgar."[29]

BIBLIOGRAPHY

1. „Panait Cerna. Scrieri. Poezii", Ediție îngrijită de Mihai Milian, Editura Karograf, Tulcea, 2014;
2. Cerna, Dumitru „Panait Cerna- scepticul luminos, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2011;
3. Cerna, Panait, „Floare și genune", Ed. pentru Literatură, București, 1968;
4. Cheșcă, I. Ion," Viața poetului-filosof. Panait Cerna"Tulcea, Tipografia „Curierul Tulcei", 1935;
5. Enache, Puiu „Istoria literaturii din Dobrogea" Constanța , 2005, p. 187, 184, Revista „Pagini literare", nr. 3-4, 1898;
6. Micu, Dumitru Apud Alexandru Vlahuță în articolul „*Cărți pentru popor"* apărut în numărul 3 din *Sămănătorul*;
7. Micu, Dumitru, „Literatura română la începutul secolului XX", Editura pentru literatură, București , 1964;
8. Milian, Mihai, „Panait Cerna- membru al Asociației culturale „Avântul", articol publicat în volumul „Panait Cerna- 125 de ani de la naștere", Ed. Ex Ponto, Constanța, 2006;
9. Milian, Milian, „Panait Cerna în documente. Membru marcant al Societății „Avântul" , Ed. Karograf, Tulcea, 2010;
10. Păunescu, Andrei "Politică și literatură în România secolului XX", articol publicat în Analele Universității Spiru Haret, Seria Jurnalism, Anul VI, nr. 6, Ed. Fundația România de mâine, București, 2005;
11. Râpeanu,V aleriu. Apud Cerna, P., „Studii și documente literare", vol. IX, p.72 în prefață vol. „Floare și genune";
12. Valjan, Ion (Ion Al. Vasilescu), „Cu glasul timpului", Ed. Humanitas, București, 2013;

[27] Păunescu, A. "Politică și literatură în România secolului XX", articol publicat în Analele Universității Spiru Haret, Seria Jurnalism, Anul VI, nr. 6, Ed. Fundația România de mâine, București, 2005, p. 94.
[28] Valjan, I. op.cit., p.80.
[29] Cheșcă, I, op.cit, p.59

THE NEGATIVE CHARACTERS IN ROMANIAN FAIRYTALES

Ioana-Steliana Tătulescu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Fairytale is a narration with a lot of characters, whose action revolves around the main character, the hero of the fairy tale. He is the symbol of absolute good, because all the characters of the fairy tale are symbolic.
Another feature of fairy tales is the antagonism of the characters: thus, a character representing good corresponds to another character that represents evil. About the negative characters of the fairy tales we propose to speak in this paper.

Keywords: fairy tale, hero, negative character, antagonism, symbol.

Basmul este o narațiune cu o mulțime de personaje, a cărui acțiune se învârte în jurul personajului principal, eroul basmului. El este simbolul binelui absolut, deoarece toate personajele basmului sunt purtătoare de simboluri.

În basme acțiunea se bazează pe antagonismul personajelor aflate în conflict: unui personaj care reprezintă binele îi corespunde un altul ce reprezintă răul.

Eroii au numai calități, fiind exponenții ideali ai binelui, pe când personajele negative au numai defecte grave, fiind animate de pasiuni fatale omenirii. Nuanțele lipsesc cu desăvârșire, personajele intermediare fiind de neconceput pentru creatorii basmului care văd totul zugrăvit numai în cele două culori opozante: alb și negru. De aceea, ele nu cunosc nici o evoluție, iar opoziția dintre cele două tabere e ireconciliabilă și continuă până la extincția adversarului dăunător.[1]

Tema principală a basmului este lupta dintre bine și rău, în urma căreia binele învinge întotdeauna.

Așadar, în toate basmele sunt întâlnite și personajele negative, cele care întruchipează răul. Fără acestea basmul nu ar putea exista:

Ca operă poetică cu o geneză particulară, cu trăsături distincte, și basmul se fundează pe ideea de intrigă și conflict.[2]

Personajele negative au un rol cheie în compoziția basmului. Chiar dacă ele sunt, în sine, personaje secundare, toată acțiunea basmului derivă din acțiunile lor.

Astfel, V. I. Propp, în urma clasificării făcute ținând cont de funcțiile personajelor, structurează cele 32 de funcții descoperite de el în șase sfere de acțiune, după personajele care îndeplinesc respectivele funcții.

Prima sferă de acțiune, cu alte cuvinte cea mai importantă, este cea a acțiunilor personajului negativ - răufăcătorul:

1. Sfera acţiunilor răufăcătorului. Cuprinde: prejudicierea (A), lupta sau alte forme de întrecere cu eroul (L), urmărirea. (U)[3]

La rândul său, Gheorghe Vrabie face o clasificare a personajelor bazată tot pe acțiunile lor, astfel: Senex, Virilis-Virilia, Actanți și Opozanți. Personajele negative intră de obicei în cea de-a patra categorie, cea a opozanților.

---

[1] Ovidiu Bârlea, *Mica enciclopedie a poveștilor românești,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 56;
[2]Gheorghe Vrabie, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975, p. 61;
[3] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, p. 80;

Opozanţii sunt de diferite categorii şi grade. Cel mai frecvent apar zmeii, dar într-o aceeaşi măsură şi balaurii sau diferite monstruozităţi; înşişi fraţii perfizi, mamele viclene şi alte fiinţe; uneori şi lucrurile se opun celui ce are de îndeplinit sarcini grele [...][4]

Personajele negative sunt de cele mai multe ori fiinţe supranaturale. Puterile lor sunt supraomeneşti, însă în lupta dintre răufăcător şi eroul basmului, cel din urmă câştigă întotdeauna, chiar dacă are, în cele mai multe cazuri, forţa fizică a unui om obişnuit.

Forţa fizică a personajului negativ este impresionantă, însă inteligenţa lui lasă mult de dorit. Eroul îl învinge folosindu-şi isteţimea, iar rivalul său pierde lupta, în ciuda puterilor sale supranaturale.

Zmeul este principalul personaj negativ întâlnit în cele mai multe basme.

Zmeii trăiesc pe alt tărâm, numit *tărâmul celălalt*. Pentru a ajunge până acolo, eroul are de străbătut o cale foarte lungă, în timpul căreia au loc diverse întâmplări, ocazie cu care acesta îşi demonstrează însuşirile caracterului - bunătatea, blândeţea, spiritul de dreptate, fiind răsplătit cu câştigarea de noi prieteni cu puteri supranaturale care-l vor ajuta la nevoie. Este vorba despre *ajutoare*,personaje auxiliare cu rolul de a-l ajuta pe erou să învingă în lupta cu răufăcătorul şi să restabilească ordinea iniţială.

Cifra magică trei apare şi aici. În multe basme, zmeul are şi alţi doi fraţi mai mici decât el. Aceştia nu sunt la fel de puternici şi nici la fel de bogaţi. În cazul răpirii celor trei fete de împărat mezina o ia pentru sine, fraţii lui luându-le pe celelalte două surori mai mari.

Observăm că în cele mai multe basme ordinea superiorităţii fraţilor este inversată in cazul personajelor antagonice: dacă la personajele pozitive mezinul sau mezina sunt simbolul perfecţiunii, la personajele negative, dimpotrivă, fratele cel mare este cel mai puternic şi locuieşte în palatul cel mai frumos.

Zmeul este foarte urât la înfăţişare, deoarece în basme există întotdeauna o corespondenţă între caracteristicile fizice şi cele sufleteşti.

Nu întâlnim o caracterizare din punct de vedere fizic a lor, aflăm doar că sunt uriaşi, mult mai mari decât oamenii obişnuiţi şi foarte urâţi.

Sunt fiinţe malefice, se hrănesc cu carne de om, iar existenţa o câştigă prăduind aşezările omeneşti.

Au simţul olfactiv foarte bine dezvoltat.

În majoritatea basmelor cu zmei, aceştia au un buzdugan pe care-l aruncă de la mare depărtare direct în cui:

Abia isprăvise vorba şi buzduganul, izbind în uşă şi în masă, se puse în cui. Prâslea întrebă ce putere are zmeul şi îi spuse că aruncă buzduganul cale de trei conace.[5](basm cules de Petre Ispirescu - *Prâslea - cel -Voinic şi merele de aur*)

Ei au, totuşi, şi slăbiciuni omeneşti, îndrăgostindu-se de fetele răpite şi făcând eforturi pentru a le câştiga dragostea:

Ea îi spuse apoi că fiecare din zmei şi-a ales câte una din ele şi le tot sileşte să-i ia de bărbaţi, iară ele se tot împotrivesc cu fel de fel de vorbe, cerându-le câte în lună şi în soare, şi ei se fac luntre şi punte de le împlinesc toate voile.[6]

De asemenea, o altă calitate a zmeului este aceea că preferă lupta cinstită cu eroul basmului. Mai mult decât atât, chiar îl lasă pe acesta să aleagă modul de luptă:

- Am venit ca să prinz pe furii merelor de aur ale tatălui meu.

– Noi suntem, îi zise zmeul; cum vrei să ne batem? În buzdugane să ne lovim, în săbii să ne tăiem, ori în luptă să ne luptăm?

– Ba în luptă, că e mai dreaptă, răspunse Prâslea.[7]

Referitor la aceste aspecte, Călinescu apreciază faptul că *zmeii au accente de umanitate.*[8]

---

[4]Gheorghe Vrabie, *Op. cit.*, p. 62;
[5] Eugen Simion (coordonator), *Basme populare româneşti*, volumul I, Editura Academia Română – Fundaţia Naţionaşă pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2008, p. 337;
[6]*Ibidem*, p. 335;
[7]*Ibidem*, p. 336;

Ca și oamenii obișnuiți, zmeii au familie. Zmeoaica, mama lor, este chiar mai rea decât fiii săi. Ea este cea care conduce familia, fiii supunându-se deciziilor sale. Se pare că în lumea lor societatea este de tip matriarhal.

În momentul când fiii ei sunt uciși, ea luptă cu toate mijloacele supranaturale de care dispune spre a-i răzbuna.

De asemenea, zmeii au și rude, aflăm din unele basme:

Întrebând-o despre lucrul ce căutam, ne-a spus că se află la alţi zmei, rude ale zmeilor pe moşia cărora eram.[9](basm cules de Petre Ispirescu - *Pasărea măiastră*)

Tărâmul celălalt este locuit de ființe la fel de rele ca și zmeul: balauri, zgripțuroaice cu pui, scorpii.

Balaurul este un alt răufăcător întâlnit adesea în basme. Acesta este, de fapt, un șarpe uriaș care are, de obicei, mai multe capete - trei, șapte, nouă ori douăsprezece. Chiar dacă i se taie unul sau mai multe dintre ele, el supraviețuiește. Moare doar dacă nu-i mai rămâne niciunul. Balaurul este chiar mai sângeros și mai rău decât zmeul:

A fost odată într-o ţară un balaur mare, nevoie de cap. El avea şapte capete, trăia într-o groapă, şi se hrănea numai cu oameni. Când ieşea el la mâncare, toată lumea fugea, se închidea în case şi sta ascunsă până ce-şi potolea foamea cu vreun drumeţ pe care îl trăgea aţa la moarte.[10](basm cules de Petre Ispirescu - *Balaurul cel cu șapte capete*)

Călinescu a caracterizat balaurul ca fiind *prin definiție distrugător și rău și, spre deosebire de zmeu și de șarpe, totdeauna ostil omului. Caracterologic el reprezintă vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum.*[11]

Un loc important în categoria opozanților îl ocupă mama vitregă. Aceasta este rea, fără suflet, geloasă, dispusă chiar de a ucide pe fiul sau pe fiica vitregă.

[...]Ca să ajungă să-şi împlinească gândul, se prefăcu într-o zi că este greu bolnavă. Când veni împăratul şi o întrebă ce are, ea spuse că a visat noaptea că a venit cineva la ea şi i-a dat inima lui Nicolae şi i-a zis:

- Mănânc-o, împărătească, dacă vrei să te faci sănătoasă şi să fii stăpână pe lumea întreagă. Eu n-am vrut s-o mănânc, dar arătarea din vis mi-a spus că n-am să mă vindec de boala asta grea până ce n-oi mânca-o.

– Bine!, zise împăratul, care pricepu îndată șiretlicul. Am să caut să fac cumva să ţi-o dau.[12] (basm cules de Grigore Crețu - *Cei doi fii de împărat*)

Totuși, în basmele populare românești răutatea mamei vitrege nu merge chiar până la dorința uciderii fiului sau fiicei vitrege - aceasta reprezintă doar excepții. De cele mai multe ori răutatea se manifestă în comportamentul inuman față de copilul vitreg, în punerea acestuia la muncă obositoare, în lipsa totală de afecțiune față de el sau de ea, culminând cu alungarea ei de acasă:

A fost odată un om bătrân care avea o fată mare, de se dusese vestea în lume de vrednicia ei. Moşneagul (unchiaşul) se căsători de a doua oară cu o babă, care avea şi ea o fată mare.

Baba, însă, punea pe fata unchiaşului la toate greutăţile casei; iar fata ei se clocise de şedere.

Biata fata unchiaşului torcea, ţesea, făcea pâine, mătura şi scutura fără să zică nici pis! dară baba punea parte fetei sale, şi pâra la unchiaş pe fiica lui şi o tot ocăra.

Nu era ziuliţă lăsată de Dumnezeu să nu se certe cu el, ca să-şi gonească copila, şi-i zicea:

– Dacă nu-ţi vei duce fata de aici, pâine şi sare pe un taler cu tine nu mai mănânc.[13](basm cules de Petre Ispirescu - *Fata moșului cea cuminte*)

---

[8]George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 32;
[9] Eugen Simion (coordonator), *Op.cit.*, p. 842;
[10]*Ibidem*, p. 540;
[11]*Ibidem*, p. 49;
[12] Grigore Crețu, *Basme populare românești*, volumul al II-lea, Editura Saeculum, București, 2010, p. 122;
[13]*Antologie de literatură populară*, volumul al II-lea, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1953, p. 97;

Un alt personaj negativ, aflat în antiteză cu eroul basmului este fratele sau sora mai mare. Este un personaj întâlnit foarte des în basmele populare românești.

De obicei în basme există doi frați sau două surori mai mari. Din pricină că sunt mai mari, ei au față mezin un aer de superioritate și aroganță. În momentul când mezinul sau mezina - de fapt, eroii basmelor - își demonstrează însușirile excepționale, aceștia devin invidioși, răutăcioși și au chiar tentative de fratricid. Dau dovadă de viclenie, atrăgându-l pe mezin în cursă:

Pasămite, fraţii mei îmi cocea turta.

"Frate, îmi ziseră ei, după ce călătorirăm câtva, am obosit de atâta drum; căldura este mare; aide ici la un eleşteu pe care îl ştim noi, să bem câte niţică apă, să ne răcorim."

Am ascultat şi am mers. Bău cel mare, bău şi cel mijlociu; iară când era să beau şi eu, cum eram pus pe brânci pe marginea eleşteului ca să ajung cu gura la apă, cum făcuseră şi ei, mă trezii cu o usturime grozavă la amândouă picioarele; când să mă întorc să văz ce este pricina, nu mă mai putui scula în picioare; mi le tăiaseră fraţii mei, şi-şi căutau de drum, fără a mai asculta la rugăciunile şi vaietele mele.[14] (basm cules de Petre Ispirescu - *Pasărea măiastră*)

Apoi, crezându-l mort sau în imposibilitatea de a mai ajunge vreodată acasă, își însușesc succesul acestuia și premiul cuvenit - de obicei, mâna fetei de împărat și împărăția.

Pedeapsa pentru faptele lor este cel mai adesea una divină: toți cei trei fii se așează în linie și trag în sus cu arcul sau, uneori, cu praștia. Săgeata îi ucide pe frații cei răi, în timp ce pe cel mezin îl ocolește. Basmul este o operă profund moralizatoare, tocmai de aceea cei care greșesc își primesc în final răsplata, în timp ce acei care fac bine sunt răsplătiți cu cel mai prețios dar care poate să existe: traiul până la adânci bătrânețe în belșug și fericire:

- Tată, înainte de a mulţumi lui Dumnezeu că m-am întors sănătos, să mergem câteşitrei fraţii înaintea lui la judecată.

Împăratul n-avu ce zice. Se aduseră fraţii înaintea împăratului, carii deteră în genunchi şi cerură iertare de la fratele cel mai mic. El le zise:

- Dacă Dumnezeu vă va ierta, iertaţi să fiţi şi de la mine.

Neavând încotro, se duseră înaintea bisericii şi puseră trei uleie depărtate deopotrivă unul de altul. Intrară fiecare cu picioarele în câte unul, şi aruncară cu praştia în sus câte o piatră; pietrele fraţilor celor mari se întoarseră şi loviră pe fiecare în cap cu aşa tărie, încât rămaseră morţi. Piatra însă a fiului celui mic de împărat căzu dinaintea lui.

Lumea se adunase de se uita la astă judecată dumnezeiască, iar împăratul, după ce făcu nuntă şi-şi însoţi copilul cu găinăreasa, se coborî de pe tron şi puse pe fiul său în locu-i, care, dacă o fi trăind, împărăţeşte şi până azi.[15](basm cules de Petre Ispirescu - *Pasărea măiastră*)

Mai există în basmele populare românești o categorie de personaje negative - dracii. Aceștia sunt descrise ca ființe non umane viclene și malefice, care folosesc toate metodele spre a face rău oamenilor. Cel mai des, dracii sunt luați în zeflemea de povestitor, descriindu-i ca prostănaci, iar de cele mai multe ori cad singuri în plasa întinsă oamenilor:

Ce să vezi dumneata? Trei draci se certau de făceau clăbuc la gură. [...]

– Uite, avem de moştenire, de la tata, o pereche de opinci, o căciulă şi un bici, şi nu ne învoim între noi, care ce să ia din ele.

– Şi la ce sunt bune bulendrele pe care vă sfădiţi voi?

– Când se încalţă cineva cu opincile, trece marea ca pe uscat. Când pune căciula în cap, nu-l vede nici dracul, măcar de i-ar da cu degetul în ochi. Iară când va avea biciul în mână şi va trosni asupra vrăjmaşilor săi, îi împietreşte.

– Aveţi dreptate să vă sfădiţi voi, mă. Căci una fără alta, aceste bulendre nu fac nici două cepe degerate. Iacă ce-mi zice mie gândul, de veţi voi să mă ascultaţi, să vă fac cu dreptate omenească.

– Te ascultăm, te ascultăm, răspunseră dracii într-o glăsuire, spune-ne cum, şi vom vedea.

– Vedeţi voi cei trei munţi ce stau în faţa noastră? Să vă duceţi fiecare în câte unul, şi cine va veni mai curând, după ce vă voi face eu semn, ale lui să fie toate astea.

---

[14] Eugen Simion (coordonator), *Op.cit.*, p. 845;
[15] *Ibidem*, p. 847;

– Că bine zici d-ta! Aşa vom face. Bravo! iacă ne-am găsit omul carele să ne facă dreptate.

Şi îndată o rupseră d-a fuga dracii, tulind-o înspre câte un munte.

Până una, alta, voinicul puse opincile în picioare, căciula în cap şi luă biciul în mână. Când ajunseră dracii în vârfurile munţilor şi aşteptară să le facă semnul, fiul cel mic al împăratului trăsni de trei ori cu biciul în faţa fiecărui drac, şi îi împietri acolo locului. Apoi o luă şi el la drum în treaba lui, unde îl trăgea dorul.[16](basm cules de Petre Ispirescu – *Zâna-Zânelor*)

Am trecut în revistă într-un mod succint pe cele mai importante personaje negative din basmele românești.

Ca o concluzie, trebuie reiterată importanța acestora în desfășurarea basmului, deoarece, prin antiteza dintre bun și rău, dintre frumos și urât, dintre cinste și hoție, dintre onestitate și viclenie basmul își atinge cu succes scopul său - acela de operă profund moralizatoare.

BIBLIOGRAPHY

Antologie de Literatură Populară, vol. II, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1953;

Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976;

Bodiștean, Florica, Literatură pentru copii și tineret dincolo de „story", Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965;

Dan, Sergiu Pavel, *Fețele fantasticului*, Editura Paralela 45, 2005;

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978;

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2005;

Gaster, Moses, *Literatura populară română*, Ig. Haimann, București, 1883;

Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970;

Propp, Vladimir, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973;

Simion, Eugen (Coordonator), *Basme Populare Românești*, vol. I și II, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008;

Șăineanu, Lazăr, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978;

Teodorescu, Barbu, Păun, Octav, *Folclor literar românesc*,Editura Didactică şi Pedagogică, București, 1967;

Todorov, Tzvetan,*Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973;

Vrabie, Gheorghe, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1975;

[16]*Ibidem*, pp. 87-88;

GELLU NAUM'S ONEIRIC WORLD OF POETRY

Teodora Rusu
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract:Surrealists perceive reality as a space that isn't sufficiently creative, and therefore, as a saving solution, it is wished to escape in the dream world, where everything is allowed. Gellu Naum, as a surrealism poet, uses the automatic writing technique and inevitably migrates towards the dream world, ideal for creation. Because he can't live in a perpetual state of drowsiness, the poet accepts the next possible solution, which is an intermediate state that unites the two opposite parts (dream and waking state). This state is possible only through love and dream. In this way, the poet has access to the "other side", that space that conceals "another in each other" and gives him unlimited poetic powers. Once in that space, the poet is free to present to the world creation that resulted from the shortage of rational thinking, and the result is not foreseeable, but is characterized by playful, ironic, insidious and parodic elements, as if the author travelled during sleep through a burlesque world. Like Vasco de Gama, Gellu Naum wants to be a discoverer, but the poet travels on a "sleeping aisle", and at the end of it he presents an initiatory way that could only have been accomplished with the help of "essential tools": sleep, love, and blood.

Keywords: oneirism, irony, revolt, unusual, imaginary

Element specific romantismului, visul este o forță eliberatoare care-i permite poetului, și nu numai acestuia, depășirea granițelor limitatoare ale realității și pătrunderea într-o lume a posibilităților creatoare nelimitate. Chiar dacă romantismul a utilizat la maxim teme și motive precum visul, reveria, noaptea și multiplele elemente ale acesteia, avangarda ,,recondiționează" aceste simboluri romantice și le îndepărtează de trecut, de forma cunoscută până acum în cadrul curentului fantezist și le rescrie sub o nouă formă, codificată pană la limita absurdului.

Odată cu visul, avangardiștii pătrund în lumea onirică deschizându-se și față de stări mai mult sau mai puțin pozitive, cum ar fi: reveria, insomnia, halucinația, coșmarul.[1]

Prin pătrunderea în spațiul oniric, suprarealiștii își doresc nu doar trecerea pragului visului și pătrunderea într-o lume a imaginației, ci și fuzionarea realității cu lumea plină de posibilități existentă în subconștient și pătrunderea, chiar acapararea, de către forțele mobile, modelatoare ale visului în realitatea epuizată din punct de vedere creator, astfel reușind să îl elibereze pe scriitor din această dimensiune previzibilă.

Avangardiștii, și în special suprarealiștii, intră în categoria scriitorilor care își doresc să producă opera supremă, operă caracterizată prin noutate, atât din punct de vedere al structurii, al limbajului, cât și al ideilor și imaginilor.

Abordarea lor nu este una pașnică, ci se caracterizează prin spiritul de frondă, de revoltă apropiat de latura violentă, animalică, ascunsă în subconștient, declarând în acest fel război tradiției. Direcția în care merg aceștia este, prin urmare, una caracteristică sensului de bază al cuvântului ,,avangardism", și anume: de grupare militară aflată în fața frontului, care deschide calea forțelor principale.

În cadrul suprarealismului românesc, Gellu Naum nu acționează cu primul val de scriitori care deschid calea spre noutate (‚val" ce-i cuprinde pe Tristan Tzara, Ion Vinea, Adrian Maniu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Stephan Roll), ci i se alătură celei de-a doua perioade a acestui curent, conform lui Ovidiu Morar în ,,Avatarurile suprarealismului românesc".

---

[1] C.f. Iulian Cătălui, *Avangarda literară românească și visul: Studiu literar despre implicațiile fenomenului oniric în definirea avangardei literare românești*, Ed. Universității Transilvania Brașov, Brașov, 2011, p. 12.

Prin urmare, nici Gellu Naum, care este considerat cel mai de seamă poet al acelei perioade, nu se dezice de crezul suprarealist al inovării şi apelează şi el la procedeele specifice acelui curent printre care se numără: automatismul psihic, dicteul automat, hazardul obiectiv, visul, starea de reverie etc.

La baza tuturor acestor tehnici stă nevoia de eliberare a omului ascuns, al adevăratului creator, al celui căruia scriitorul îi acordă mai multe nume printre care se numără: ,,omul interior" şi ,,Marele Simpatic".[2] Cea de-a doua fiinţă, cea a ,,Marelui Simpatic" nu există diferenţiată de cea a omului exterior, a omului care are legătură cu realitatea. Cu toate că acest ,,celălalt din fiecare" nu se află la suprafaţa conştiinţei, el nu este dincolo de acesta, ci în prelungirea ei.

La fel cum trecerea din realitate în vis nu este bruscă, ci se realizează logic, sub forma unui flux continuu de căutare a stărilor poetice, la fel şi interschimbul dintre omul exterior şi cel interior este declanşat de nevoia de pătrundere într-un univers controlat de elemente iraţionale, un univers care promite eliberarea, la care poate avea acces doar cea de-a doua latură a naturii duale a suprarealistului. Prin aceasta poetul are acces la ,,partea cealaltă", la spaţiul ascuns privirii oamenilor de rând, spaţiu accesibil doar celor iniţiaţi, celor care ştiu să îl caute.

Eliberarea ,,omului interior" şi suprimarea celui ,,cultural", aşa cum îl numea Gellu Naum, se realizează în momentul în care are loc desprinderea de lumea fizică şi în acele momente de haos, ,,omul interior" prinde glas şi comunică lumii exterioare prin intermediul dicteului automat: ,,«dicteul» (exercitat fie în vis, fie în regimul diurn) este pentru Gellu Naum mai mult un mijloc prin care să lase să vorbească «omul interior», un mijloc de a dizolva totalitarismul eului, de a dizolva forţele contradictorii care împiedică direcţia unificatoare pe care o urmărea de o viaţă".[3]

Şi astfel cei doi fac acest schimb continuu de locuri în funcţie de ,,trezirea" poetului în vis sau în realitate, clipa de maximă potenţă creatoare fiind una de mijloc, aflată fie între starea de veghe şi de vis, fie înainte de momentul trezirii.[4]

Pentru suprarealişti şi implicit pentru Gellu Naum, pătrunderea în oniric este o nevoie fundamentală şi astfel devine un lucru natural călătoria între cele două lumi. Astfel, liniile care despart cele două spaţii, real şi ireal, se blurează şi poetul pierde noţiunea timpului şi a lumii din care face parte, fiind un călător atât în lumea din care porneşte, cât şi în lumea spre care accede şi, drept rezultat, poetul ,,creează din ţesătura aceasta a viselor, a reveriilor, a viziunilor, a rememorării stratificate până la amintirea «prenatală» […] a notaţiilor cotidiene şi a impulsurilor ludice, un fel de autoficţiune […], ea este doar efectul interpretării propriei vieţi (poetice), al ecoului ei repetat."[5]

Accesul spre oniric al poetului, se face simţit încă din prima etapă a scrierilor acestuia, aceea a debutului, etapă numită şi anarhică, în care se încadrează volume precum: ,,Drumeţul incendiar" (1936), „Libertatea de a dormi pe o frunte" (1937), ,,Vasco de Gama" (1940) şi „ Culoarul somnului" (1944).

Toate aceste volume de poezii, arată apartenenţa la oniric, şi chiar nevoia poetului de a pătrunde în spaţiul visului, de a se refugia în subconştient. Şi astfel, Gellu Naum devine un călător, un *homo viator*, care are puterea de a străbate concomitent lumea ,,omului exterior" şi pe cea a ,,omului interior" şi, în acest mod, ,,continuă datele realităţii imediate interferate cu ale fanteziei şi visului."[6]

În saltul poetului din poem în poem se întrevăd o serie de imagini, unele aflate la limita dintre real şi ireal, iar altele care par a răsări din cele mai adânci cotloane ale oniricului, dar, cu toate acestea ,,poezia este cristalină, de o maximă claritate interioară, îngăduind să se vadă nervii delicaţi ai imaginii".[7]

---

[2]Simona Popescu, *Salvarea speciei (Despre Suprarealism şi Gellu Naum*), Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 174.
[3]*Ibidem.*, p. 175.
[4] C.*f. Ibidem.*, pp. 175-176.
[5] Simona Popescu, *Pohet din copilărie şi melanc. Despre o autoficţiune poetică (cine?Ce?),* în Prefaţă la Gellu Naum, *Opere I. Poezii*, Ed. Polirom, Iaşi, 2011, p. 41.
[6] Ion Pop, *Gellu Naum –poezia contra literaturii*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2001, p. 27.
[7] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 844.

Cu volumul ,,Drumeţul incendiar", Gellu Naum deschide calea spre vis, spre ireal, folosindu-se de însemnele revoltei suprarealiste şi adoptând un ton virulent, din care rezultă intenţia demascării tradiţiei cu ajutorul unor personaje care vor avea un rol recurent în textele poetic-narativ ale autorului. Printre acestea se numărul personajul al cărui nume reiese din titlul volumului, şi anume drumeţul, veşnicul călător care străbate lumea în lung şi lat în căutarea noului. Acesta stârneşte curiozitate şi teamă atunci când apare în peisaj, portretul fizic al acestuia fiind descris de gazetele care doresc informarea populaţiei faţă de pericolul pe care-l aduce cu sine acest personaj notoriu: "este un fioros asasin. Are o mustaţă sub nas ca o vrabie/ şi poate fi recunoscut după ciorapi"[8].

Imaginea ieşită din comun a acestui ins **(individ)** se pierde în ,,lumea" care ,,a început să pută" şi el reuşeşte să călătorească în continuare fără a atrage atenţia: ,,El trece nevăzut mai departe". Călătorul nu face parte din lumea pe care o străbate, el este un străin care o observă, fiind reprezentarea noului, a modernităţii care încearcă să depăşească lumea tradiţională, aflată în dezintegrarea.[9]

Drumeţul nu este afectat de trecerea timpului asemenea oamenilor obişnuiţi, deoarece el a reuşit să supună timpul, să păşească prin intermediul acestuia spre spaţiul oniric, pur, creator, plin de vitalitate şi care îi permite să se elibereze de arta depăşită: ,,El îşi aranjează coafura în ceasornice/timpul e un piepten delirant pentru părul/ de pe ţâţele feciorelnice/pipăie cu degetele de cunoscător paharele pline ale somnului/[…]/voi şti să-mi scot ventuzele de pe creier/ să se scurgă zeama puturoasă a viersului dulceag". Schimbarea registrului poetic, trecerea de la persoana a III-a (drumeţul incendiar), la persoana I (,,Gellu Naum, inimioara mea") subliniază revolta care-l cuprinde pe poet faţă de arta care a renunţat să mai caute noul, să aspire spre neatins şi a ajuns să se manifeste laudativ sub forma ,,poeţilor buboşi" care, plini de sine apostrofează ,,şcolari pe străzile Craiovei: «Tinere şi zeii au fost oameni»"[10].

Poezia funcţionează şi ca un manifest al suprarealismului, din care reiese rolul poetului în lume, şi anume, acela de ,,revigorare prin poezie a planetei"[11], demers pornit de ..drumeţul incendiar", care este alesul acestei lumi literar-apocaliptice, singurul care ar putea găsi poezia pură în căutarea sa, poezia care ascunde salvarea lumii: ,,Poezia caută ceea ce nimeni nu mai poate spera să găsească. Raţiunea ei de a fi este în starea ei de nelinişte cosmică, atinsă de orice undă invizibilă şi urnind forţe invizibile. Ceea ce ea caută este posibil să fie aflat, este de găsit, există deci ca realitate. Visul o ascunde ca pe o comoară proprie, noaptea o acoperă cu vălurile cerului şi ale misterului."[12]

Răzvrătirea făţişă din primul volum contra tradiţiei nu mai lasă loc unei codificări a mesajului, sau îmbrăcare a acestuia în elemente ironice şi parodice, astfel încât cititorul să fie păcălit şi să contribuie sub mai multe formule la interpretare.

Această cale a subtilităţii, nu-i mai scapă lui Gellu Naum în următoarele volume, începând cu ,,Libertatea de a dormi pe o frunte", în care limbajul se abstractizează şi îmbracă nenumărate forme. Primul poem este şi cel care dă numele volumului şi introduce, încă din titlu, cititorul într-o lume onirică, în care totul este posibil. Stilul scriitoricesc se modifică prin acest poem, ,,registrul predilect fiind cel ludic-ironic"[13], dar, cu toate acestea, poetul nu renunţă la aerul de revoltă impus în primul volum, ci doar îl îmbracă pe acesta şi îi atribuie valori umoristice.

Proiectul ,,narativ" început cu ,,Drumeţul incendiar" se continuă şi aici, unde, la această desfăşurare de forţe burleşti iau parte personaje precum: ,,Maiorul albastru", ,,Salvatorul" şi ,,Cantonierul". Imaginea creată de apariţia celor trei personaje este una absurdă, din care reiese utilizarea dicteului automat, care-i permite poetului realizarea unor asocieri inedite, frapante chiar: ,,Maiorul albastru şi-a netezit coama/ unghiile îi veneau bine asemenea unor păstrăvi […] Apa

---

[8] Gellu Naum, *op. cit.*, p. 77.
[9] *C.f.* Silviu Gongonea, *Gellu Naum: aventura suprarealistă,* Ed. Aius PrintEd, Craiova, 2013, p. 109.
[10] Gellu Naum, *op.*cit., p. 78.
[11] Ştefan Augustin Doinaş, *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 239.
[12] *Ibidem.*, p. 241.
[13] Ovidiu Morar, Avatarurile suprarealismului românesc, Ed. Univers, Bucureşti, 2003, p. 248.

verde din care Salvatorul își împletea hainele/ se scursese departe pe Lupă/ […] Dar salvatorul plecase-n grădini după fructe/ capul căuta singur prune necoapte/ vocea în urmă culegea ecouri de zmeură/ mâinile la distanțe egale îngrijeau sfecla/ […] Cantonierul își întinsese privirea ca pe o ață/ până la gleznele fine ale Salvatorului care/ se bălăcea cu grație frizându-și uneltele de salvare".[14]

Aceste personaje a căror înfățișare le îndepărtează de lumea reală, fizică, logică și le catapultează în spațiul oniric deschis tuturor posibilităților, au roluri diferite în cadrul poemului.

Prin urmare, ,,Maiorul albastru" (simbol al revoluției ,,eșarfa Maiorului albastru flutura în aer ca o/ ramură sau ca o legiune de onoare"[15]) și ,,Salvatorul", frați ai aceleiași chemări, tind spre nevoia de a purifica lumea, de a o ,,rescrie" în concordanță cu dorințele acestora, pe când, cantonierul, este cuprins de sentimente arzătoare ale revoltei și dorinței pasionale, manifestate sub forma unui discurs adresat Maiorului.[16]

Tot ,,un (alt) călător" se găsește și în volumul ,,Vasco de Gama", al cărui titlu oferă cheia de interpretarea a poemelor, acestea putând fi privite din perspectiva unui călător, a unui explorator, al cărui drum are rol de a-l inița în cele trei elemente fundamentale ale vieții ,,eros, moarte/ viață, poezie". [17] Prin urmare, călătoria labirintică a exploratorului Vasco de Gama, nu este una obișnuită, deoarece personajul nostru nu are de înfruntat o mare tumultoasă, ci el va călători ,,pe un ocean de oase […] cu ajutorul <<uneltelor esențiale>>: somnul, dragostea, sângele."[18]

Acest călător aparte poartă cititorul spre poarta oniricului: ,,Dar Vasco da Gama e un alt călător/ el miroase apa cu ajutorul lunetei/ nările i se prelungesc până la țărm/ pentru că el mănâncă și capul cârmaciului."[19]Oniricul este spațiul propice creației, este locul din care se naște fantezia creatoare, prin urmare este principalul izvor al creației, în special pentru suprarealiști care se lasă captați de această lume aflată în subconștient și care este ,,deschisă" doar prin calea somnului.

Totuși, această poezie a călătoriei în spațiul oniric nu este caracterizată prin seriozitate, rigurozitate, ci ea este ,,un fel de comedie onirică"[20], în care autorul se joacă cu vorbele și cu personajele sale, ducându-le spre o stare de ,,deformare parodică, de un comic extravagant și absurd adesea."[21]

Personajele care se alătură călătoriei exploratorului spaniol în acest volum fac parte din categoria ființelor onirice, a căror înfățișare grotescă ar putea înspăimânta cititorul, dar prin ludic, Gellu Naum, reușește să transforme această viziune tenebroasă. Și astfel, apare ,,femeia taur" ale cărei atribute sunt totodată absurde cât și feminine. Înfățișarea acestei ființe, dar și numele pe care aceasta îl primește, de Knoss, trimite cu gândul la entitatea mitică a minotaurului din Knossos.

Cu toate că imaginea creată este una grotescă, ,,femeia taur" este înfățișată ca o ființă dual, înspăimântătoare, violentă, dar și feminină, gingașă, latura umană a acesteia reieșind din gesturile ei, precum și din elementele cu care se înconjoară: ,,Cu coarnele puse bine pe piept/ […]/ Knoss coboară ținând în palme cutia cu fluturi […]Knoss cu pieptul zdrențuit de furtuni/ cu pieptenul așezat pe ochi ca un vânt/ cu picioarele pe o ghilotină de carne".[22]

La suita de volume ce se încadrează în sfera oniricului, se adaugă și ,,Culoarul somnului", a cărui legătură cu spațiul visului se face remarcată încă din titlu. Prin acest volum se poate vedea o îmblânzire a stilului revoluționar care se face mai puternic simțit în cadrul primelor volume. Cu toate acestea, viziunea revoluționară este înlocuită cu o viziune mai violentă a imaginilor, de data aceasta spațiul oniric nu este unul liniștitor, ci este un spațiu mai degrabă de coșmar, înfățișând o viziune apocaliptică, întunecată.[23]

---

[14] Gellu Naum, *op.cit.*, pp. 95 – 97.
[15] *Ibidem.*, p. 96.
[16] *C.f.* Ion Pop, *op. cit.*, pp. 43-44.
[17] Alina Ologu, *Gellu Naum: experiment poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 114.
[18] Simona Popescu, *op. cit.*, p. 173.
[19] Gellu Naum, *op. cit.*, p. 205.
[20] Ion Pop, *op. cit.*, p. 35.
[21] *Ibidem.*
[22] Gellu Naum, *op. cit.*, p. 115.
[23] *C.f.* Iulian Cătălui, *op. cit.*, p. 153.

Ceea ce caracterizează și scoate în evidență acest volum este sentimentul puternic al dorinței care încarcă versurile insolite ale poemelor. Călătoria pornită prin ,,Drumețul incendiar" se continuă și aici, cititorul având impresia că a pătruns într-o lume ireală, în care este condus de ghidul Gellu Naum, care îl poartă prin toate cotloanele ascunse ale acestui spațiu privilegiat. Cu toate că lumea visului este accesibilă tuturor, doar cei inițiați, adevărații poeți știu ce să caute aici, știu unde să meargă și ce să aducă în lumea reală, în textele lor.

Și în aceste poeme apar simboluri deja bine cunoscute operei naumiene, printre care se numără păianjenii, oglinda (prag spre lumea visului), pianele, statuile, cadavrele, vampirii, fluturii, meduzele, șerpii, plantele carnivore etc.[24]

Poetul se află într-o continuă căutare și, astfel, răscolește această lume a somnambulilor, ,,prin mijlocul crăpat al retinei" și reușește să pătrundă în spațiul oniric prin simbolul ușii lumii de dincolo, și anume: oglinda. Oglinzile înfățișate în poemul care dă și titlul acestui volum, nu arată ce se ascunde dincolo de ele, acestea au o culoare funerară și sunt înconjurate de o atmosferă rece: ,,Am întârziat lângă aceste oglinzi negre. Au uitat să-mi aducă steaua mea preferată și ceva călduros"[25]. Natura jucăușă a poetului iese la iveală în preajma ființei iubite și poetul încearcă un joc de imaginație cu aceasta: ,,trebuie să-ți vopsești ochii cu mult albastru sau să-i închizi/ Vom crede cel puțin că ești o stea de mare."[26]

Astfel, atracția poetului pentru imaginar și implicit pentru călătorie și oniric este dată în special de apartenența sa la suprarealism. Suprarealismul ,,cere" o scriitură care să se îndepărteze de lumea reală, o scriitură la granița dintre vis și realitate, o scriitură cel mai bine realizată într-un mediu în care nimic nu este ceea ce pare, dar nici nu se îndepărtează prea mult de ceea ce este.

Astfel, Gellu Naum, precum și restul suprarealiștilor, este atras de ceea ce se îndepărtează de realitate, de lucrurile care se încadrează în sfera oniricului, pentru a-i putea da frâu liber ,,omului interior" (a cărui vitalitate reiese din spațiul visului) și nevoii acestuia de a ieși la lumină prin creație. În lupta dintre cele două laturi ale ființei poetului (,,omul interior" și ,,omul cultural"), acesta își dorește o cale de mijloc, care să împace cele două părți opuse ale aceluiași întreg și, astfel să devină ,,unu".

Reîntregirea poetului se poate realiza pe două căi, fie prin iubire, fie prin prin intermediul ,,părții celeilalte", care „e unica modalitate ontologică, absorbind dublurile".[27]

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

1. Naum, Gellu, *Opere I. Poezii*, Ed. Polirom, Iași, 2011

Biliografia critică:

1. Cătălui, Iulian, *Avangarda literară românească și visul: Studiu literar despre implicaţiile fenomenului oniric în definirea avangardei literare româneşti*, Ed. Universității Transilvania Brașov, Brașov, 2011
2. Gongonea, Silviu*, Gellu Naum: aventura suprarealistă,* Ed. Aius PrintEd, Craiova, 2013.
3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
4. Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Ed. Univers, București, 2003
5. Ologu, Alina, *Gellu Naum: experiment poetic*, Editura Pontica, Constanța, 2007
6. Pantea, Aurel, *Poeți ai transcendenței pline*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003
7. Pop, Ion, *Gellu Naum – poezia contra literaturii*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001.
8. Popescu, Simona, *Salvarea speciei (Despre Suprarealism și Gellu Naum*), Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.
9. Ștefan Augustin, *Lampa lui Diogene*, Ed. Eminescu, București, 1970

[24] *C.f.* Silviu Gongonea, *op. cit.*, p. 127.
[25] Gellu Naum, *op. cit.*, p. 151 .
[26] *Ibidem.*, p. 152.
[27] Aurel Pantea, *Poeți ai transcendenței pline*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003,p. 113.

NARRATIVE DISCOURSE IN THE PROSE OF VASILE VOICULESCU

Elena-Cristina Vancea (Filigean)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: *In this article we aim to analyze the concept of magical realism in Vasile Voiculescu's prose. It is an applied article because we use narratology as a research method to highlight a series of narrative artifices that Vasile Voiculescu uses in his stories to insert the magic into the reality plan, keeping the sense of truthfulness of the narration. Starting with a brief presentation of the concept of magical realism and of the research method for the purpose of exposing the theoretical concerned aspects, we will then present the way Vasile Voiculescu uses the technique of exaggeration, the figurative expression, the abundance of details, the ambiguity, the suspense, the gradation, but also other artifices of the narrative speech to shape a fictional universe specific to the magical realism of folk origin.*

Keywords: narratology, magical realism, fantastic, Vasile Voiculescu, prose.

Realismul magic reprezintă un concept aplicat în artă, caracterizat prin îmbinarea armonioasă dintre elementele lumii reale şi elemente fictive.

Realismul magic poate fi înţeles şi ca o mişcare artistică care s-a dezvoltat după Primul Război Mondial, manifestându-se în special în pictură. Termenul a fost introdus în anul 1925 de către criticul de artă de origine germană Franz Roh pentru a desemna mişcarea artistică din Europa şi pentru a face diferenţa dintre expresionism şi noul curent în pictură. Roh a utilizat acest concept după ce a observat că foarte multe opere de artă aparţinând unor pictori consacraţi îmbinau armonios elemente care aparţineau lumii reale cu elemente fantastice. Aceste opere de artă au fost caracterizate prin surpinderea cu exactitate a detaliilor şi a formelor, iar rolul elementelor fantastice era acela de a „deschide" mintea privitorilor, creând practic în inconştientul acestora o adevărată capcană.

O definiţie concisă şi sincretică a acestui concept este evidenţiată în *Dicţionarul Oxford al Termenilor literari*. Potrivit acestei lucrări, realismul magic este un

> „gen ficţional modern în care evenimentele fantastice şi fabuloase sunt incluse într-o naraţiune care menţine tonul credibil al prezentării obiective a realităţii. Acest gen desemnează o tendinţă a romanului modern de a depăşi limitele realismului şi de a mobiliza energiile fabulei, ale folclorului şi ale mitului."[1]

Deşi termenul de realism magic este folosit pentru prima oară de criticul german Franz Roh, unii critici literari sunt de părere că sensul care îi este atribuit astăzi își are originea nu în anul 1925, ci treizeci de ani mai târziu într-un eseu semnat de criticul spaniol Angel Flores pentru a defini noul curent care se dezvoltă în America Latină. Criticul îl numeste pe Jorge Luis Borges drept primul scriitor care a cultivat caracteristicile realismului magic în operele sale, în timp ce, în ultimii ani, tot mai mulți oameni de litere văd în Borges un precursor și în Alejo Carpentier și Miguel Angel Asturias adevărații promotori ai realismului magic.

De-a lungul timpului, acest concept a avut parte de numeroase interpretări care s-au dovedit a fi, de cele mai multe ori, contradictorii. Cele mai multe afirmații se referă la noțiunea de realism magic ca la o literatură a granițelor, depășindu-le, surprinzând imagini noi şi prezentând realitatea din diverse puncte de vedere. În această situaţie, realitatea este percepută ca un joc între real şi imaginar, ca o îmbinare armonioasă dintre conştiinţa individuală şi cea colectivă, fiind o pendulare între a crede şi a nu crede ceea ce se prezintă.

[1] *** *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press

Acest curent artistic a influenţat într-o foarte mare măsură şi literatura, operele unor scriitori importanţi fiind caracterizate prin existenţa realismului magic. Primele opere literare care îmbină elemente reale, palpabile, cu elemente care apartin unei lumi fantastice, miraculoase au fost realizate de către scriitorii sud-americani, precum: Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges, Isabel Allende şi Alejo Carpentier, iar pe teritoriul european literatura de acest gen a fost abordată de scriitorul de origine germană Gűnter Grass şi cel de origine engleză John Fowles.

Trăsătura definitorie a acestor opere o constituie prezenţa elementelor fantastice. Elementele fantastice se îmbină armonios cu cele reale, astfel încat naraţiunea în sine să nu fie alterată. În acest fel, lumea conturată în asemenea opere este prezentată dintr-o altă perspectivă, o perspectivă onirică şi ireductibilă. Literatura caracterizată prin realism magic este receptată din punctul de vedere al persoanelor care trăiesc în lumea reală, dar care sunt însă capabile să parcurgă şi experiente diferite de cele din realitate. Elementele fantastice caracteristice acestui tip de literatură nu pot fi considerate ireale, ci dimpotrivă, acestea se suprapun cu realitatea ţinând cont că sunt percepute în urma unei experiente subiective.

Realismul magic din operele literare constă, mai precis, într-o îmbinare atentă şi strălucită a elementelor naturale şi cotidiene cu cele supranaturale, într-o manieră care permite perceperea miraculosului ca şi cum ar fi elementul cel mai obişnuit posibil. În general, realismul magic specific literaturii creează oricărui cititor senzaţia şi impresia că această lume miraculoasă a fantasmelor este de fapt lumea în care trăim zilnic.

Realismul magic şi-a făcut simţită prezenţa şi ***în contextul literaturii române***, fiind abordat în operele unor mari scriitori români care au demonstrat un real interes faţă de perspectiva narativă specifică acestui curent, aceea de a prezenta evenimentele sau personajele fantastice, insolite ca fiind o parte firească şi credibilă a realităţii înconjurătoare, menţinând impresia de veridicitate a relatării.

Realismul magic există ca manifestare artistică prin numeroşi reprezentanţi pe care îi are şi care vin din diferite timpuri şi medii diverse, iar din punct de vedere ideologic necesită o analiză aprofundată cu referiri la toate aspectele care au încercat să traseze un cadru general. Pentru a percepe contextul în care s-a manifestat realismul magic şi a-i identifica trăsăturile consider că **naratologia** este o **metodă de cercetare** utilă.

Naratologia este disciplina care studiază tehnicile şi structurile narative din operele literare. Potrivit *Dicţionarului explicativ al limbii române*, naratologia este o

> „ramură modernă a teoriei literare, iniţiată de şcoala formală rusă şi continuată de structuralism, care studiază gramaticile şi lumile ficţionale ale textelor narative.”[2]

Întrucât naratologia vizează elementele structurale ale unui text narativ, atunci când interpretăm o operă literară prin prisma naratologiei, trebuie avută în vedere particularitatea oricărei opere literare de a fi constituită din:

- *istorie/poveste (diegeză)*, termen care desemnează într-o operă literară „conţinutul” ei narativ, elementele reale sau fictive relatate în text, reprezentate într-un univers autonom, cu legi proprii, corespunzătoare planurilor realităţii;
- *naraţiune/discurs* care presupune relatarea unuia sau a mai multor evenimente ce implică instanţele comunicării narative: *un narator* care face relatarea, *un cititor* care ia cunoştinţă de cele relatate şi *un mod* de a face cunoscute evenimentele şi personajele.

Naraţiunea ca istorie are în centrul ei, după cum precizează şi Tzvetan Todorov în „*Categoriile naraţiunii literare*”[3], acţiunea („logica acţiunilor”) şi personajele aflate în anumite raporturi. Referitor la acţiune, teoreticianul evidenţiază „legea repetiţiei” de care face uz poetica tradiţională, observând că „în orice operă există o tendinţă de repetare, afectând fie acţiunea, fie personajele sau amănuntele descrierii”[4] care se manifestă la nivelul anumitor „figuri retorice” precum *antiteza*,

---

[2] *Dicţionarului explicativ al limbii române.* Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic. 1998.
[3] Todorov, T. (1972). „Categoriile naraţiunii literare” în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne.* Bucureşti: Editura Univers.
[4] *Ibidem*, p. 373.

gradaţia şi *paralelismul*. Având în vedere atât gradul de generalitate, cât şi raportul formal între acţiuni al grilei poeticii clasice, Todorov propune două modele diferite de interpretare:

- *modelul triadic* potrivit căruia „întreaga naraţiune este constituită prin înlănţuirea sau angrenarea unor micronaraţiuni”[5] care, la rândul lor, sunt compuse din trei sau uneori din două elemente obligatorii;
- *modelul omologic* prin care se descoperă în cadrul naraţiunii o relaţie de interdependenţă, „o relaţie proporţională cu patru termeni”.[6]

În ceea ce priveşte relaţiile dintre personaje, sunt prezentate trei tipuri fundamentale: *dorinţă* (exprimată prin predicatele a iubi/ a urî), *comunicare* (a se confesa/ a divulga un secret) şi *participare* (a ajuta/ a se opune).

Naraţiunea ca discurs implică trei procedee: *timpul, aspectele* şi *modalităţile naraţiunii*. *Timpul naraţiunii* exprimă raportul dintre timpul istoriei şi timpul discursului care este linear, dispunând evenimentele unul după altul, nu în acelaşi timp ca în istorie. *Categoria aspectului* vizează relaţia dintre narator şi personaj. Todorov delimitează trei forme ale „privirii” narative, numite „*viziuni*”[7]:

- *viziunea „dindărăt”*: naratorul ştie mai multe decât personajul, îi citeşte gândurile, îi cunoaşte dorinţele;
- *viziunea „împreună cu”*: naratorul ştie cât ştiu personajele (sau unul dintre ele) şi vede prin ochii lor;
- *viziunea „din afară”*: naratorul ştie mai puţin decât oricare dintre personaje, le lasă să vorbească şi să acţioneze, nu oferă explicaţii, motivaţii.

Modalităţile naraţiunii se referă la modul în care naratorul expune povestea. Istoria poate fi adusă la cunoştinţă prin două modalităţi: *relatarea* care presupune prezentarea, povestirea evenimentelor şi *reprezentarea* care constă în punerea în scenă a evenimentelor prin intermediul personajelor.Pornind de la concepţia că vorbirea este în acelaşi timp enunţ şi enunţare, Todorov consideră a fi mai întemeiaţi termenii de *modalitate constitutivă (obiectivă)* care se raportează la enunţ şi *modalitate performativă (subiectivă)* care ţine de enunţare.

Analizând discursul fantastic, Todorov porneşte de la

> „trei trăsături care arată cu deosebită limpezime în ce fel se realizează unitatea structurală. Cea dintâi ţine de *enunţ*, cea de-a doua de *enunţare* (aşadar amândouă de *aspectul verbal*); cea de-a treia de *aspectul sintactic*”[8].

Astfel, pentru cercetător, un prim aspect specific supranaturalului poate fi observat în relaţia sa aparte cu figurile de stil, bazată pe *exagerare* şi pe faptul că fantasticul „realizează sensul *propriu* al unei expresii *figurate*”[9]. Tot de enunţ ţine şi a treia modalitate de interpretare a expresiilor figurate, menite să pregătească cititorul în vederea producerii faptului insolit: şi anume, acestea sunt precedate de binecunoscutele formule modalizante precum „mi se părea”, „ai fi zis”, „ca şi cum”. A doua trăsătură prezentată de Todorov nu mai ţine de enunţ, ci de enunţare şi are în vedere *naratorul reprezentat* care întăreşte veridicitatea evenimentelor insolite prezentate.O a treia trăsătură a discursului fantastic, vizând aspectul sintactic, constă, în opinia aceluiaşi critic, în legătura care se stabileşte între cititor şi timpul lecturii, orice povestire fantastică necesitând a fi citită „de la început înspre sfârşit”.[10]

Consideraţiile lui Todorov referitoare la implicaţiile narative ale povestirii supranaturale au fost dezvoltate ulterior de majoritatea teoreticienilor. Dintre teoreticienii români, Ioan Vultur urmează îndeaproape direcţia impusă de Todorov consacrând un întreg capitol „dispozitivului narativ”.[11] În opinia acestuia, *naratorul reprezentat* este cel mai adecvat literaturii supranaturalului. Urmând clasificarea lui Gérard Genette, Vultur afirmă că povestirea fantastică, ca oricare alt tip de

---

[5] *Ibidem,* p. 375.
[6] *Ibidem,* p. 377.
[7] *Ibidem,* p. 389-390.
[8] Todorov, T. (1973, p. 97). *Introducere în literatura fantastică.* Bucureşti: Editura Univers.
[9] *Ibidem,* p. 99.
[10] *Ibidem,* p. 110.
[11] Vultur, I. (1987, p. 42). *Naraţiune şi imaginar.* Bucureşti: Editura Minerva.

istorie, poate avea un narator autodiegetic, homodiegetic sau heterodiegetic. Referitor la naraţiunea homodiegetică, Ioan Vultur distinge două categorii: *naratorul-martor* al cărui rol este

> „de a mărturisi, de a depune mărturie, deci de a certifica în mod cât mai obiectiv cele văzute, întâmplate etc. [...] În unele cazuri, el este un fel de umbră, de *alter ego* al eroului, al protagonistului istoriei, observând ceea ce i se întâmplă acestuia. De obicei, martorul păstrează o poziţie de neutralitate şi de raţionalitate, constituind în cadrul naraţiunii persoana căreia i se poate acorda tot creditul, deoarece nu se înşeală în legătură cu ceea ce a văzut."[12]

şi *naratorul-protagonist* care derivă din ipostaza de martor ce „nu poate fi păstrată până la capăt, deoarece acesta e antrenat şi el în vârtejul întâmplărilor extraordinare"[13].

În linii mari, acestea sunt coordonatele narative prin prisma cărora vor fi interpretate povestirile lui Vasile Voiculescu pentru a evidenția modul în care prozatorul combină în naraţiunile sale elementele fantastice, miraculoase cu cele reale, creând impresia că sunt o parte firească a realităţii înconjurătoare.

Povestirile lui Vasile Voiculescu sunt opera unui „prozator perfect stăpân pe mijloacele sale"[14] care nu lasă să se bănuiască că autorul lor ar fi acelaşi cu poetul. Pentru a-şi dovedi calitatea de prozator excepţional Vasile Voiculescu foloseşte o serie de mijloace care ţin atât de aspectul verbal (adică de enunţ şi de enunţare), cât şi de aspectul sintactic. Aşadar, un mijloc de care prozatorul se foloseşte în relatarea unor întâmplări miraculoase îl constituie folosirea într-un mod aparte a discursului figurat, căci, aşa cum spune Tzvetan Todorov „supranaturalul poate uneori să-şi găsească izvorul într-o imagine figurată, el reprezentând ultima treaptă a acesteia."[15] Astfel, în povestirea ***Sezon mort*** fabulosul se proiectează printr-o tehnică a *exagerării*, tehnică specifică supranaturalului[16], pe care prozatorul o posedă uzând de ea în viziunile sale hiperbolice. Voiculescu descrie tot ceea ce este enorm, masă uriaşă, îngrămădire monstruoasă, el nu se mulţumeşte să spună doar cât de numeroase sunt speciile de animale care populează fabuloasa fazanerie sau cele care „asaltează" fazaneria, ci evocă dimensiuni care ne transferă în supranatural:

> „Era o unduire vie de sute de culori de tot felul. Un alai împărătesc de fulgi, pene, penaje şi cozi […]. Crescătoria asta de fazani din mijlocul pădurii exercită o vrajă uriaşă până la mari depărtări. […] Colosalul focar de viaţă fragedă şi gustoasă aprins de prietenul meu deschidea poftele şi chema necontenit, cu vibrările-i profunde, toate gurile şi pântecele hulpave să se înfrupte din el."(p.73-75)

Fabuloasa crescătorie iradia

> „ca un gigant magnet, dar se şi aţinea ca o imensă capcană întinsă tuturor vietăţilor văzduhului, pământului şi subpământului, care roiau în jurul ei ca fluturii la lumină şi veneau să moară în flacăra armelor noastre." (p.79)

O viziune similară a proiectării fabulosului se întâlneşte şi în ***Pescarul Amin***. Din nou verva enumerativă şi cumulativă a prozatorului este vizibilă, aglomerarea imaginilor vizând „urieşenia" acvatică trece de la ape la făpturile ei. Astfel, Dunărea umflată de ploi şi zăpoare se revarsă, pare „un imens şir de dâmburi rostogolitoare", fluviul se năruie în „puhoaie nebune", iese din matcă împingând „duiumurile de ape furioase". Odată cu apa se revarsă alte „duiumuri", de peşti, ce pornesc într-o „migrare fantastică", amintind parcă de migrarea fabuloasă a armatei de „jigadini" din ***Sezon mort***. Folosindu-se astfel cu abilitate de această tehnică a exagerării, Voiculescu creează o atmosferă propice în care se trece pe nesimţite de la hiperbolă la evenimentul supranatural.

Dacă în aceste două cazuri figura de stil (hiperbola) este izvorul, punctul de origine al evenimentului supranatural, există, pe lângă această relaţie „diacronică", în proza voiculesciană şi o relaţie „sincronică"[17]. Astfel, apariţia elementului fantastic este precedată de o serie de comparaţii, de expresii figurate foarte frecvente în limbajul de toate zilele, dar care desemnează un eveniment supranatural. Asemenea exemple întâlnim în ***Lostriţa***, unde descrierea lostriţei prefigurează evenimentele: comparaţia cu „o domniţă lungită la soare pe plaja de nisip argintiu" anticipează

---

[12]*Ibidem*, p. 44.
[13]*Ibidem*, p. 45.
[14]Manolescu, N. „Povestirile lui Vasile Voiculescu". *Luceafărul,* 1971,nr. 2, 9 ianuarie, p. 2.
[15]Todorov, T., *op. cit*., p. 97.
[16]*Ibidem*, p. 98.
[17]*Ibidem*, p. 100.

metamorfoza lostriţă-femeie, iar structura contrastivă frumuseţe exterioară-caracter malefic („frumuseţea-i fără împotrivire" – „prădalnică", „hulpavă de peşte", „nesătulă de carne de om") anticipează seriile de antinomii pe care se întemeiază povestirea. Tot astfel, în ***Pescarul Amin***, descrierea iscusitului pescar are un rol important: comparaţia cu o fiinţă acvatică: („Amin are în făptura lui ceva de mare amfibie", pieptul său este „larg cuprinzător", el are braţele şi palmele „ca nişte lopecioare", iar pielea de pe el este „lunecoasă" fără nici un fir de păr, ea nu rămâne udă, „se zvântă dintr-odată") anticipează dedublarea fantastică om-animal, om-totem. Astfel, folosindu-se de procedee precum suprapunerea planurilor şi intensificarea detaliilor în descrierea acestor personaje, prozatorul introduce în text o serie de detalii care subliniază asemănările dintre om şi animal, plasând asupra textului acea ambiguitate caracteristică fantasticului. Ambiguitatea povestirilor se creează şi prin folosirea „formulelor modalizante."[18] Astfel, ni se precizează în ***Pescarul Amin*** despre erou că „se zice că s-ar fi trăgând din peşti", sau în ***Lostriţa***: „ai zice că e o domniţă …". Se poate astfel observa că folosirea figurilor de stil de către prozator nu reprezintă o simplă trăsătură stilistică, ci mai degrabă o proprietate ce ţine de însăşi structura realismului magic, fiindcă, dacă se foloseşte neîncetat de discursul figurat, aceasta este pentru că el şi-a găsit aici punctul său de origine. „Supranaturalul ia naştere din limbaj, el este în acelaşi timp consecinţa şi piatra lui de încercare."[19]

Ceea ce contribuie la explicarea, înţelegerea şi întregirea aurei de fantastic-miraculos a povestirilor voiculesciene este şi prezenţa naratorului. În multe povestiri întâlnim povestitorul în ipostaza *naratorului reprezentat*, un narator care convine perfect inserării miraculosului în planul realităţii. Astfel de naratori reprezentaţi sunt poetul din ***Iubire magică***, judecătorul din ***În mijlocul lupilor***, sculptorul din ***Căprioara din vis***, tânărul din ***Lipitoarea*** etc. Prin faptul că au participat ei înşişi la întâmplarea pe care o povestesc, ei conferă acesteia un puternic caracter real. Naratorul reprezentat este preferabil personajului care poate minţi cu uşurinţă; aparţinând personajului, discursul narativ nu poate fi acceptat înaintea unei prealabile verificări; aparţinând însă naratorului-personaj, discursul este mai presus de orice îndoială. Aşadar, evenimentele inexplicabile pentru cei care le ascultă devin credibile prin faptul că sunt relatate de cineva care este în acelaşi timp unul dintre eroii povestirii şi naratorul ei: el este un om ca toţi ceilalţi, iar cuvintele sale sunt de două ori demne de toată încrederea. Un aport deosebit la întregirea caracterului verosimil al unui eveniment miraculos îl are şi naratorul-martor, judecătorul din ***În mijlocul lupilor***. Fiind el însuşi prezent la desfăşurarea sau producerea evenimentului, naratorul-martor are rolul de a mărturisi, de a relata, fără a denatura, fără a exagera, deci de a certifica în mod cât mai obiectiv cele văzute, întâmplate. Păstrând de obicei o poziţie de neutralitate şi de raţionalitate, naratorul-martor constituie în cadrul naraţiunii „persoana căreia i se poate acorda tot creditul, deoarece nu se înşeală cu ceea ce a văzut."[20] Astfel, chiar dacă evenimentele sunt supranaturale şi greu de crezut, ele devin credibile prin însăşi prezenţa acestor naratori. Întâmplarea stranie, ciudată pe care au trăit-o aceşti povestitori are efecte nu numai asupra celor care o ascultă sau o citesc, ci şi asupra celor care o relatează. În aproape toate aceste povestiri, după ce tensiunea a atins punctul culminant, prin dezlănţuirea unor forţe oculte ale naturii, naratorul reprezentat părăseşte lumea povestirii grăbit, pripit. Eroul din ***Iubire magică*** este atât de surprins de ritualul de magie la care a asistat, încât fuge din satul de munte cu o viteză pe care numai spaima teribilă o poate da. Nu altfel procedează lucidul judecător din ***În mijlocul lupilor***. Deşi plecarea lui din sat nu părea iminentă, după teribila aventură din noaptea Sfântului Andrei, el părăseşte lumea povestirii în grabă „ca un nebun", bucuros de a fi fost chemat la Bucureşti. Şi sculptorul din povestirea ***Căprioara din vis*** are de suferit după faimoasa aventură onirică al cărei protagonist a fost: se îmbolnăveşte grav, apoi trece printr-o lungă convalescenţă, revenindu-şi numai după mult timp. Revenirea la starea, sau mai bine zis la condiţia iniţială a personajelor-narator aduce asupra textului o îndoială în legătură cu realitatea întâmplării. Eroul din ***Iubire magică***, zguduit puternic de teribila întâmplare, mărturiseşte în final: „Nici acum nu ştiu bine ce a fost. Şi dacă a fost." Această îndoială a naratorului reprezentat faţă de propria sa

[18]*Ibidem*, p. 101.
[19]*Ibidem*, p. 102.
[20]Vultur, I., *op. cit.*, p. 44.

povestire nu este însă decât un element de excepţională îndemânare tehnică, deoarece ea aşează în interiorul textului acea incertitudine care-l face pe povestitor, dar şi pe cititor să ezite în a da o explicaţie, ezitare considerată drept una din condiţiile producerii fantasticului.[21] Pe lângă acest tip de „personaj experimentator"[22], receptacol al desfăşurării întâmplării insolite, apare în proza lui Vasile Voiculescu şi un „personaj iniţiator"[23], săvârşitor al întâmplării extraordinare: Amin în ***Pescarul Amin***, Luparul în ***În mijlocul lupilor,*** schimnicul din povestirea cu acelaşi nume, etc.

În afara acestor mijloace care ţin de nivelul verbal (de enunţ şi enunţare), Voiculescu foloseşte şi mijloace ce ţin de nivelul sintactic, de structura povestirii naraţiunii. Un astfel de mijloc este *gradaţia*, mijloc important în realizarea discursului fantastic.[24] O povestire care se constituie în virtutea unei subtile şi complexe gradaţii este ***Căprioara din vis***, în care naratorul prezintă la începutul povestirii o serie de detalii legate de experienţa visului alcătuind o insolită teorie a visului, detalii care converg spre punctul culminant: faimoasa experienţă onirică a eroului. Aici naratorul contează pe efectul de contrast dintre imaginea introductivă, anume convenţională şi ceea ce urmează a se întâmpla, punând astfel în evidenţă o gradaţie perfectă.

Un alt artificiu de tehnică narativă utilizat cu abilitate de prozator în relatarea unor „întâmplări dincolo de fire" este crearea suspansului. De cele mai multe ori suspansul ia naştere prin întreruperea povestirii, întrerupere menită să ţină treaz interesul ascultătorilor, dar şi pe al cititorilor. Întreruperea poate fi o întrebare referitoare la un amănunt semnificativ sau în unele cazuri ea lungeşte naraţiunea: „– Şi ce făceaţi cu atâtea mortăciuni ?", întreabă cineva pe naratorul din ***Sezon mort***, sau „Şi care este izvorul artei, maestre ?" este întrebarea adresată sculptorului din ***Căprioara din vis***, la care ceilalţi ce-l ascultă sar imediat şi-l apostrofează: „– Lasă-l, domnule, ce interes are ?" – ***Sezon mort***, şi respectiv: „ – Nu-l mai întrerupeţi, că nu mai ajungem niciodată la poveste." De asemenea, întreruperea poate să însemne şi o îndoială cu privire la adevărul povestirii, dar naratorul nu se teme căci a fost el însuşi eroul sau martorul evenimentului miraculos.

Pe lângă această tehnică a suspansului întâlnim în majoritatea prozelor voiculesciene tendinţa autorului de a da o explicaţie evenimentului insolit. O explicaţie raţională în termeni ştiinţifici întâlnim în ***Iubire magică***, unde vraja este justificată ca un fenomen de emisie-recepţie a undelor cerebrale:

> „Vraja ? E destul ca printr-o practică oarecare pe lungimea de undă a vibraţiei sale să se adapteze unda unei alte voinţe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se şi înscăuneze."(p.75),

sau în faimoasa povestire a Luparului din ***În mijlocul lupilor*** :

> „Eu cred că văpaia omului dumitale era un fosfor oarecare, un putregai, cum face lemnul unor copaci, cu care el îşi îmbibase mâinile şi obrazul, ca să ţie în respect fiarele."(p.113),

explicaţie ce întăreşte caracterul real al întâmplărilor miraculoase. Alteori, chiar farmecul astrului tutelar romantic: luna este estompat printr-o asemenea explicaţie: „Aşa cum alţii capătă insolaţie, sunt persoane simţitoare la razele mult mai magnetice ale lunii", aşadar Charles din ***Sezon mort*** a fost lovit de „inlunaţie."

Dar chiar dacă explicaţia realistă este plasată în preajma misterului, ea nu face ca aceasta să piardă din intensitate, din contră sporeşte şi mai mult taina povestirii. Justificarea reală ilustrează imposibilitatea naraţiunii de a se desprinde de universul spiritual al auditoriului căruia i se adresează: evitând livrescul, în scopul găsirii „trăirii" adevărate, naraţiunea se întoarce la livresc („Am citit undeva despre asta" – este argumentul pe care se bazează explicaţia în povestirea ***În mijlocul lupilor***). Alteori, explicaţia nu reuşeşte să diminueze efectul pe care povestirea îl are: astfel justificarea nebuniei folcloristului din ***Iubire magică*** drept o „psihoză excito-maniacală", „ereditate încărcată", etc. nu este luată în seamă, căci pe chipurile pline de spaimă este evidentă convingerea că nebunia acestuia are alte cauze. Aşadar, ceea ce părea o îndreptare a povestirii spre real, nu este

---

[21]Todorov, T., *op. cit.*, p. 42.
[22] Pavel Dan, S. (1975, p. 90). *Proza fantastică românească.* Bucureşti: Editura Minerva.
[23]*Ibidem*, p. 90.
[24]Todorov, T., *op. cit.*, p. 107-109.

decât o strategie a fantasticului. Explicaţia realistă, ştiinţifică nu reprezintă decât o capcană în producerea fantasticului, ea este acea „portiţă de scăpare" spre justificarea naturală dată întâmplării misterioase, despre care vorbeşte Tzvetan Todorov, portiţă care „trebuie să fie destul de îngustă ca să te poţi sluji de ea."[25]

Prin deosebita abilitate artistică de care dă dovadă în îmbinarea acestor artificii de tehnică pentru a realiza o prezentare extraordinară a unor întâmplări insolite, Vasile Voiculescu atribuie prozei sale sensuri şi semnificaţii profunde făcând-o să figureze ilustrativ şi să se încadreze în categoria realismului magic de sorginte folclorică.

BIBLIOGRAPHY

I. Bibliografia operei

Voiculescu, Vasile. (1988). *Capul de zimbru.*Craiova: Editura Scrisul românesc.
Voiculescu, Vasile. (1982). *Capul de zimbru.* Bucureşti: Editura Cartea românească.
Voiculescu, Vasile. (1975). *Iubire magică.*Bucureşti: Editura Minerva.

II. Bibliografie critică

Dicţionarului explicativ al limbii române. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic. 1998.
*** *The Oxford Dictionary of Literary Terms,* Oxford University Press, 2008.
Manolescu, Nicolae. (1971). „Povestirile lui Vasile Voiculescu." În: *Luceafărul*, 1971.
Pavel Dan, Sergiu. (1975). *Proza fantastică românească.* Bucureşti: Editura Minerva.
Todorov, Tzvetan. (1972). „Categoriile naraţiunii literare." În *Poetică şi stilistică. Orientări moderne.* Bucureşti: Editura Univers.
Todorov, Tzvetan. (1973). *Introducere în literatura fantastică*. Bucureşti: Editura Univers.
Vultur, Ioan. (1987). *Naraţiune şi imaginar*. Bucureşti: Editura Minerva.

[25] *Ibidem,* p. 64.

DEDOUBLING OF ANIMALS IN ARGHEZI'S SPIRIT

Bianca Andreea Vasile
PhD Student, University of Craiova

Abstract: Animals have always been chosen to depict various meanings in literature. Most of them are used as functional tools, that complete the whole image, feelings and states, in which the main theme is described, but some of the authors choose to assign a meaningful dualism to those creatures. Arghezi's volume "Flowers of the Mold" sums up a wide bestiary, that enhances the duality of each represented creature. The symbolic figures of humanity: genesis and behaviour framed by and within the animal's world, discovered in almost every poem, are not only an attempt to hide significant messages - due to communism -, but also an approval to approach and to catch Arghezi's palpable dimensions in a reputable depth.

Keywords: dualism, genesis, bestiary, dimensions, symbols

1. Introducere

Omul a recunoscut - încă din antichitate şi până în zilele noastre - importanţa *animalului*, deoarece acesta este socotit drept o formă de concretizare, nu numai a complexelor sale psihice, ci şi simbolice. Un exemplu în acest sens – ba chiar mult mai grăitor şi care a pus bazele liminare ale zoolatriei[1] - este înfăţişat în Egiptul antic, unde viaţa unei pisici exercita un rol mult mai însemnat pentru egipteni, decât însăşi viaţa persoanei aflate în pericol, fapt întărit mai departe şi de descoperirea numeroaselor mumii de animale. Necuvântătoarele ocupă un loc special şi în cultura chineză - de cele mai multe ori acestea apar reprezentate ca fiinţe fabuloase, cu forme stranii, neobişnuite –, iar aici putem consemna succint prezenţa corbului cu trei picioare – fiecare picior reprezentând cerul, pământul şi omul -, vulpea cu nouă cozi – care marchează distribuirea celor nouă regiuni ale imperiului -, „centauri, cu două busturi umane lipite unul de celălalt; şi fiare cu cîte opt capete omeneşti, prinse de gîturi ca nişte şerpi, asemenea hidrelor din mitologia clasică greacă" (Chevalier şi Gheerbrant 2009: 77).

Din ansamblul complex, la care face trimitere acest termen, putem face distincţia între *animal* (sau *fiară*) şi *dobitoace* (sau *domestice*). Din punct de vedere arhetipal, animalul reuneşte deopotrivă profunzimile inconştientului şi pe cele ale instinctului, constituind, aşadar, identificări parţiale cu omul[2]. Paradigma poporului melanesian[3] semnalează, într-un mod *sine-qua-non,* natura ambivalentă a omului, deoarece „fiinţa omenească posedă un suflet dual... Se crede că în timpul vieţii oamenii se identifică cu speciile care le vor anima în viaţa viitoare"(Eason 2008: 135)[4]. Vietăţile posedă – prin natura lor pură, nealterată puteri şi calităţi, pe care oamenii doresc să şi le însuşească - ca de exemplu înţelepciunea vulturului sau curajul leului -. Cu toate acestea, de-a lungul timpului, au circulat, în domeniul artelor, diverse transpuneri şi semnificaţii ale animalelor, care s-au coagulat treptat, nu atât de mult pe natura ideală, spiritualizată a acestor reprezentanţi – fapt ce a determinat diminuarea importanţei lor sacre în rândul oamenilor - , ci s-au împrumutat şi acordat oamenilor particularităţi „mundane", bazate pe părţile nefavorabile, prejudiciabile ale acestora.

---

[1] Cult ce acorda consideraţia cuvenită animalelor, care zugrăveau, la rândul lor, divinităţi sau legătura dintre partea materială, pământeană şi cea spirituală, cerească.

[2] „Fiecare corespunde unei părţi a naturii umane, integrată sau care trebuie integrată în unitatea armonioasă a persoanei." (Ibidem 2009: 78)

[3] Locuitori ai unei subregiuni din Oceania, denumită Melanesia

[4]Toate traducerile din articole şi cărţi al căror traducător nu este specificat în secţiunea dedicată bibliografiei, îmi aparţin

Lucrarea de față își propune, pe de-o parte, să identifice și să analizeze duplicitatea caracterului uman, redat la nivelul textului, prin intermediul reprezentării plastice, a celor mai însemnate animale din volumul *Flori de mucigai*, iar pe de altă parte, să evidențieze nuanțarea lumească, ordinară, agrestă a constituției morale, sociale, etc. a omului, prin eliminarea – parțială, uneori totală – a caracterului sacramental și adoptarea, astfel, a caracterului profan al necuvântătoarelor, acolo unde textul permite creionarea unor astfel de paradigme.

2. Clasificări

TAUR

Dicționarul de simboluri, coordonat de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, ne schițează o primă imagine de ansamblu a taurului:„Taurul sugerează ideea de putere și pornire irezistibilă. El îl evocă pe masculul năvalnic, ca și pe înfricoșătorul Minotaur, paznic al labirintului. Sau pe crudul și tunătorul Rudra din Rig-Veda, a cărui sămînță bogată fertilizează pământul” (921).

În *The book of symbols*, coordonată de Ami Ronnberg și Kathleen Martin, ni se imprimă diferența dintre un taur (mascul necastrat), care se regăsește și în mitologia indiană, sub forma elementului primordial ordonator - „universul a fost susținut de picioarele unui taur, care indicau cele patru direcții principale ale orizontului” (308) - și un bou (mascul castrat), descris ca fiind „viguros și neostenit” și căruia îi erau atribuit muncile agricole (308).

În versurile „Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan/” (*Flori de mucigai*), întâlnim imaginea taurului, care se conturează în raport cu Luca[5], deoarece simbolul lui era un taur înaripat. Versurile citate construiesc, împreună cu întregul poem, universul descriptiv -în care Arghezi este obligat să-și manifeste „harul”- univers care se află în antiteză cu cel al lui Luca: spre deosebire de el, care a fost ajutat de o forță divină, primordială, îmbelșugată, poetul este urgisit și astfel potențarea actului creator se realizează doar prin forțe proprii. Dacă am lua în considerare varianta psihanalizei, propusă de C. G. Jung în *Der Mensch und seine Symbole* (Jung 2003: 235), am descoperi că taurul este reprezentantul vieții spirituale, care i-ar permite omului să învingă pornirile animale primitive și i-ar putea aduce pacea, prin intermediul unei ceremonii de inițiere; așadar Luca pare a fi un „inițiat” – având în vedere faptul că Evanghelia, întocmită de acesta, se deschide cu imaginea sacrificării unui taur -, în timp ce Arghezi își recunoaște cu vehemență caracterul lipsit de iscusință, primitiv: „Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate”.

LEU

Leului i s-au atribuit de-a lungul timpului miriade de interpretări și simboluri. Acesta este „puternic, suveran, simbol solar și luminos până la extrem, rege al animalelor”(Chevalier și Gheerbrant 2009: 518), care are atât calități, cât și defecte și care este, prin urmare, reprezentant al puterii materiale și spirituale.

Descoperim, tot în poezia introductivă a tomului, că acesta este emblema evanghelistului Marcu - „Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan/” -; lui Marcu îi este atribuit acest simbol, deoarece Ioan Botezătorul apare descris ca fiind un leu în deșert. Poetul *mucigaiului* susține că nu a primit harul divin nici din partea leului, simbol în mitologia hindusă a energiei divine, supranumită „shakti” (Ibidem 2009:518).

VULTUR

Vulturul, rege al păsărilor, reprezentant sau mesager al divinităților, „este atributul lui Zeus (Iupiter) și al lui Hristos, emblema imperială a lui Cezar și a lui Napoleon, iar în preria americană, ca și în Siberia, în Japonia, în China și în Africa, șamani, preoți, prezicători, dar și regi și căpetenii războinice îi împrumutau atributele ca să se împărtășească din puterile lui” (Ibidem 2009: 1032).

Vulturul este ipostaziat în trei poeme argheziene: *Flori de mucigai și Galere* și *Rada.* În primul acesta apare în legătură cu cel de-al treilea evanghelist, Ioan. **Vulturul** a fost ales ca simbol

[5]Nu face parte dintre cei doisprezece apostoli; autorul *Evangheliei* (a treia) și a *Faptelor Apostolilor*

al Sfântului Evanghelist Ioan, deoarece acesta se înalță asemenea vulturului[6]. Arghezi nu se identifică nici cu cel de-al treilea evanghelist, deoarece situația prezentată nu putea fi îndreptată, iar „înălțarea" *ad caelum* nu reprezenta un mijloc de mântuire, cum nici „coborârea" *ad inferos* nu îl putea sustrage din universul claustrofob și demoralizant.

În cel de-al doilea poem, versurile „O șchiopătare de vulturi căzuți din stele/ Prin oțățitul întuneric tare;", se relevă simbolismul general al vulturului – întâlnit și în Biblie - , și anume, de mesager al cerului, al spiritului superior și, astfel, al îngerilor. „Șchiopătarea vulturilor căzuți" este un semn rău prevestitor și poate fi interpretat prin moarte, cădere în infern.

Fiind considerată o pasăre solară în mitologia asiatică, o pasăre a absolutului, a transformării, în cea de-a treia poezie, vulturilor le iese în cale „Săgetătorul" - simbol al focului iluminator, elevator -, care dorește, la rândul lui, să își preschimbe natura animală, într-una spiritualizată, cu ajutorul cunoașterii.

CAL

„Calul este o putere uluitoare a năzuinței, cu care tindem să ne identificăm...I-am înhămat la plug și la trăsuri, ne-am creat așezările în Vestul Sălbatic pe spinarea lor și ne-au purtat în și prin nenumărate războaie..." (Ronnberg și Martin 2010: 312).

Calul, pe de-o parte simbol ambivalent al vieții și al morții, al beneficului și maleficului, iar pe de altă parte, simbol al memoriei lumii sau al timpului, se regăsește în opera *Pui de găi...* și *Ucigă-l toaca* și joacă rolul de călăuză clarvăzătoare, așadar destinul acestuia nu poate fi separat de cel al omului. Deși cadrul descris este unul nocturn și deși mitologia susține originea calului - „din bezna adâncurilor htoniene" (Chevalier și Gheerbrant 2009: 171) -, ipostaza desprinsă din ambele poeme este una armonioasă, bazată pe interdependență.

În *Morții*, asistăm la parcurgerea ultimului drum a deținuților către groapa comună. „Mort pare și calu-nlemnit", care sugerează prezența calului livid, galben-vânăt, lipsit de culorile calde, solare. Această metamorfozare a culorii – și implicit a calului - prevestește doliul sau moartea.

GĂINĂ

Găina îndeplinește, în cadrul diferitelor ceremonii inițiatice și divinatorii, funcția de „psihopomp". Sacrificarea ei reprezenta mijlocul prin care lumea pământeană și cea a spiritelor puteau comunica. Arghezi se folosește de simbolismul acestei practici, dar îi acordă un alt scop și un alt rezultat decât cel practicat odinioară.

În *Pui de găi...*[7]găinile, pe care le vânduseră cei doi, reprezintă informațiile oferite grupărilor care se împotriveau partidului. Astfel aceste „găini" sunt „sacrificate" pentru a putea asigura comunicarea.

PISICĂ

Asemenea calului, pisica oscilează între benefic și malefic, între nepăsare și înțelepciune superioară. Ea este uneori considerată o „slugă a iadului" (Ibidem 2009: 734). Versurile „Și baba se linse pe buze,/ Cu pofta de sânge a unei mâțe lehuze." incluse în *Pui de găi...,* denotă caracterul malefic, lacom, monstruos al babei. Scriitorul preferă folosirea formelor populare, în ambele cazuri, pentru a întări și a susține imaginea truculentă.

PORC

Se crede că porcul reprezintă ignoranță, lăcomie, desfrâu și egoism, dar cu toate acestea „porcul este de fapt foarte inteligent și incredibil de iscusit, când vine vorba de supraviețuire" (Ronnberg și Martin 2010: 324). Ipostaza surprinsă în poemul *Streche* este una de nebunie, de furie subită, iar prezența porcului și analogia dintre eul poetic și animal se conturează în jurul aspectelor negative ale celui din urmă, indicând astfel natura duplicitară, dar și capricioasă a omului.

ȘARPE

---

[6]https://doxologia.ro/viata-bisericii/iconografie/care-sunt-simbolurile-sfintilor-evanghelisti-iconografie [accesat la 29 aprilie, 2019]

[7]Perioada comunistă, o perioadă a opreliștilor și a negărilor, nu a putut să îi oprească pe acei oameni, care se împotriveau vehement conducerii și astfel s-au creat grupări de rezistență, care încercau să înlăture, încetul cu încetul, partidul.

Şarpele se deosebeşte de toate speciile animale, prin lipsa picioarelor, a părului sau a penelor. El este reprezentant atât al stărilor spiritului (suflet), cât şi al stărilor materiei (libidou). În versurile „Vreau să beau sânge şi să rup/ Ca un şarpe, ca un lup" – aparţinând poemului *Streche* -, se conturează două etape: prima, reprezentată de şarpe – care poate marca prima scenă sexuală, dar şi lipsa deplină a experienţei - şi cea de-a doua reprezentată de imaginea lupului – simbol al năzuinţelor, dar şi al experienţei vaste -. „Forma sa inconfundabilă de falus, combinată cu obiceiurile de copulare,..., au fost puse sub semnul stării active...fertilităţii şi potenţei " (Ibidem 2010: 195-6)

LUP

Lupului îi este atribuită sălbăticia, protectoratul, dar şi dorinţa sexuală. Anterior am determinat prezenţa a două etape în poezia *Streche*. „În mitologie, lupii sunt descrişi ca întruchipări ale fălcilor, care se holbează, dar şi a apetitului vorace. În iconografia creştină îndeosebi, ei sunt corupătorii hrăpăreţi a inocenţei mieluşeilor" (Ibidem 2010: 274). Aşadar se poate deduce, din versurile citate, dorinţa scăpată de sub control, într-un moment de rătăcire.

ŞOBOLANUL

Simboluri generale ale prolificului şi ale nocturnului, ale includerii şi ale marginalizării, ale răzbunării şi ale binefacerii, şobolanii sunt prezentaţi, în opera *Ion, Ion*, în forma şi habitatul natural: ascunşi, în locurile cele mai întunecate şi retrase („beci"), săvârşind acţiuni, în felul lor distinct („ros").

ŞOIMUL

Şoimul este simbol solar al incaşilor din Peru. Ei simbolizau, în Egipt, principiul ceresc. În *Şatra* ne sunt aduşi în prim plan „şoimii pustiei" care „însoţeau de sus". Observatori ageri, aceştia simbolizează speranţa tuturor celor care trăiesc în obscuritate – ca de exemplu prizonieri – atunci când aceştia sunt reprezentaţi purtând glugă.

3. Concluzii

Animalele au instituit întotdeauna o legătură valoroasă cu şi între cele trei niveluri ale universului: infern, pământ şi cer, iar în imaginarul poetic arghezian descoperim fiecare dintre aceste ipostaze unice.

La Arghezi ne surprinde, nu numai diversitatea structurii versurilor, ci şi vocabularul deosebit de plastic şi criptic, de aceea „cu excepţia cazului în care nu ai fost complet înecat în sudoare, nu te poţi aştepta să-ţi fie dezvăluit un palat de perle pe un firde iarbă" (apud Ghiţă: 258). Fie că evocăm imaginea omului înţelept (vulturul) sau pe cea a omului lacom (pisica), fie că facem trimitere la natura inconsecventă (porcul) sau la impulsurile vitale (şarpe, lup), constatăm astfel, de-a lungul volumului *Flori de mucigai,* că imaginea omului este redusă – în cele mai multe cazuri - la natura primordială a acestuia, şi anume cea primejdioasă, instinctuală, sălbatică.

BIBLIOGRAPHY

Chevalier, Jean (coord.), Gheerbrant, Alain (coord.), 2009, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iaşi: Ed. Polirom

Eason, Cassandra, 2008, *Fabulous Creatures, Mythical Monsters, and Animal Power Symbols. A Handbook,* Westport: Ed. Greenwood

Ghiţă, Cătălin, 2008, *Revealer of the Fourfold Secret: William Blake's Theory and Practice of Vision*, Cluj-Napoca: Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă

Jung, Carl Gustav, 2003, *Der Mensch und seine Symbole,* Düsseldorf: Ed. Patmos

Ronnberg, Ami (ed.), Martin, Kathleen (ed.), 2010, *The book of symbols. Reflections on archetypal images*, Köln: Ed. Taschen

PAUL STERIAN-THE PATHETIC SEARCH OF THE SELF

Codina Săvulescu
PhD student, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:This work treats the personality of Paul Sterian, a polyvalent spirit, poet, journalist, playwright, librettist, but also painter, engraver or economist and sociologist. This paper is structured in three chapters, analyzing the man and the poet from different perspectives: the first chapter focuses on the spiritual biography of the author, the second chapter proposes a brief analysis of the volumes of representative poetry and in the last chapter we review the critical receptions of the opera poetics of the author. It is an interdisciplinary work, located between the preoccupations of history, literary theory, aesthetics and theology.

Keywords: poetry, mystique, religious literature, interwar literature, hymn

I. RECURS LA BIOGRAFIA SPIRITUALĂ

Paul Sterian se numără printre acei poeţi a căror biografie sinuoasă trebuie cercetată pentru a aprecia, mai ales, impactul aventurii existenţiale asupra creaţiilor poetice. Nu de puţine ori, critica literară a vorbit despre relaţia biografie-operă, cu legături cauzale ce explică viziunea artistică a unui creator. Aceste legături se actualizează mai ales în epoci de cotitură istorică, aşa cum a fost intervalul interbelic şi acolada imediat următoare, postbelicul. Prin urmare, în cele ce urmează, voi insista asupra biografiei lui Paul Sterian, urmărindu-i sinapsele prin care ea devine biografie spirituală şi artistică.

Personalitatea lui Paul Sterian, poet, jurnalist, dramaturg, libretist, sociolog, pictor şi gravor, l-a îndreptăţit pe Alexandru Mironescu să-l considere un spirit „renascentist", un neliniştit polivalent, ale cărui atât de diverse manifestări artistice nu erau numai rodul unor căutări spirituale autentice, ci şi expresia complexităţii sale sufleteşti. În acest fel şi-l aminteşte şi Ileana Mironescu care, în paginile memorialistice *În preajma lui Alexandru Mironescu*, îl va evoca astfel:

„era poet inconfundabil, celebru jurnalist, expert economist cu doctorat la Paris, sociolog renumit în echipele lui D.Gusti, pictor şi gravor, dramaturg şi libretist care ştie toate secretele artei teatrale, violonist care şi la o vârsta înaintată cânta studii de Kreisler şi sonata de Cesar Franck".[1]

Provenind dintr-o familie de români macedoneni stabiliţi în Oltenia, Paul Sterian s-a născut la 1 mai 1904 în Bucureşti, în familia medicului Eraclie Sterian, rudă, prin bunicul dinspre tată, cu actriţa Aristizza Romanescu, având, astfel, privilegiul de a creşte într-o atmosferă intelectuală. Însuşi tatăl lui, om cu veleităţi literare, publicase prin 1915 două piese de teatru: *Copilul şi O inventivă ciudată (luneta magnetică)*. Prima dintre ele, cu titlul *Tout pour l'enfant,* fusese pusă în scenă la teatrul „Antoine" din Paris în 1913.

Complexitatea spiritului său îl îndeamnă să caute un rost în variatele domenii în care hotărăşte să studieze. Astfel, după ce urmează cursurile liceului Gheorghe Lazăr din Bucureşti, se înscrie, în 1921, în paralel, atât la Facultatea de Litere şi Filozofie cât şi la cea de Drept, în cadrul căreia îşi susţine examenul de licenţă în 1924. Între anii 1926 şi 1928 îşi va continua studiile la Paris unde, în 1928, obţine doctoratul în Drept şi Ştiinţe Economice, cu teza *La Roumanie et la reparation des dommages de guerre*.

Paul Sterian va debuta, destul de devreme, în revista „Biblioteca copiilor şi a tinerimii" cu o adaptare în foileton a *Minunatei călătorii a lui Ionică în ţara de dincolo de neguri* publicând mai apoi în „Buletinul Asociaţiei Studenţilor Creştini" şi, în mod constant, între 1923 şi 1928, apărându-

[1]Ileana Mironescu, *În preajma lui Alexandru Mironescu*, Editura Renasterea, Cluj-Napoca, 2015, p.103

i diferite articole, scrisori sau poeme. Abia după întoarcerea în ţară, între 1928 şi 1933, îi vom regăsi numele în reviste consacrate. În acest răstimp începe colaborarea la *Gândirea*,unde va colabora cu poezie *Ctitorie*, *Emaus* (mister pascal în cinci stări), cronică literară, dramatică sau plastică, activând cu asiduitate și în paginile revistelor „Convorbiri literare", „Curentul" sau „Cuvântul". Devenind redactor la ziarul „Cuvântul", condus de Nae Ionescu, Paul Sterian îşi publică aici o mare parte din operă, afiliindu-se definitiv tendinţei literare tradiţionaliste şi mistice, ceea ce nu îl împiedică însă, să semneze, în revista „unu" (1931)[2], manifestul avangardist *Poezia agresivă sau poemul reportaj*. Tot în această perioadă de timp, îi va apărea în revista „Contimporanul" (1932) „pretextul" teatral *Herode* (în limba franceză) iar în „Floarea de foc"(1932), revista prietenului său, Daniel Sandu Tudor, o proză modernistă *D-l Vam Ex-Înger*. Activitatea publicistică a lui Paul Sterian ne dezvăluie preocupări variate și aparent divergente caracteristice unui spirit modern, interesat, în egală măsură, de poezie şi critică, de mistică şi patristică, de politică sau economie.

Această coordonată efervescentă şi neliniştită, angajată plenar în febra criterionismului îl plasează în elita generaţiei lui, alături de nume ca Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade sau Mihail Sebastian prin „noua spiritualitate" şi „completitudine"[3]. Prietenia cu primii doi îl implică în activităţile „Asociaţiei studenţilor creştini Y.M.C.A." fapt ce îl determină să contribuie la întemeierea grupării „Criterion", la întrunirile căreia Paul Sterian participă cu o serie de conferinţe, susţinute în 1932, unele, cum ar fi *Acţiune şi contemplaţie* sau *Poezia română actuală* demne de reţinut în ceea ce priveşte dinamica fenomenului de (re)ordonare a valorilor curente ale vremii, (re)instituirea „criteriilor" astfel încât fractura dintre „mistici" şi „raţionalişti" să fie depăşită. (Paul Sterian este considerat întemeietor, alături de Petru Comarnescu, al grupării Criterion; la conferinţele – spectacol din octombrie-decembrie 1932 de la sala Dalles, dedicate culturii române actuale, se ocupă de poezia românească, iar la conferinţele numite „ Tendinţe" din 1933 conferenţiază despre Picasso.)

În anul 1933 Paul Sterian obţine o bursă doctorală Rockefeller în SUA, proiect abandonat, însă, din motive de sănătate. Îşi va lua un al doilea doctorat în sociologie la Universitatea din Bucureşti, în 1933, cu teza *Elemente demetodologie politică.*

Acolada 1930-1933 este cea mai prolifică din întreaga sa activitate literară, luând în calcul faptul că acum sunt publicate cele mai importante volume: *Al SfinteiCuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist* (1931*), Pregătiri pentru călătoria dinurmă* (1932), *Poeme arabe. Versuri din O mie de nopti şi una* (1933) în colecţia „Carte cu semne" de la Editura Cultura Naţională, alături de romanul *Prinţesa Dactilo* (1932), semnat cu pseudonimul Allan Lee.

Mult mai târziu, în 1941, scrie volumul *Acatiste şi madrigale*, rămas în manuscris şi reprodus parţial în revista „Zodii în cumpănă", iar în 1942 publică un volum de versuri intitulat *Mănăstiri bucureştene*, ilustrat cu 60 de heliogravuri proprii, pentru ca, în primăvara anului 1944, să îi apară volumul *Războiul nevăzut. Viaţa de îndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare*. Tot din această perioadă datează şi piesa de teatru *Coconii din Efes*, scrisă iniţial în limba engleză şi tradusă ulterior. Datorită prieteniei sale cu Daniel Sandu Tudor, Paul Sterian frecventează întâlnirile de la Mănăstirea Antim consumate sub egida Rugului Aprins. Menţionăm că aceşti scriitori erau prieteni din tinereţe, îi legau preocupările pentru literatură, filosofie şi teologie. Aşa se explică faptul că, începând cu anul 1932, Paul Sterian va publica, în mod regulat, în revistele lui Sandu Tudor : „Floarea de foc" şi „Credinţa". După instalarea regimului comunist este condamnat şi execută câţiva ani de închisoare politică, în anii dezgheţului politic (1963) fiind eliberat.

---

[2] Articolul manifest va fi publicat în numărul 35 al revistei „unu" în care putem citi: "Jos cu poeţii! Jos zidurile! Să vie cel cu o mie de condeie, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet: să vie REPORTERUL!

[3] În *Memorii*le lui Mircea Eliade, „spiritul criterionist" este asumat ca vârful de lance al unei culturi majore în tentativa ei de emancipare de complexele „provinciale" şi de „mecanismele infantile de apărare inerente" minoratului cultural. Pe aceeaşi lungime de undă cu Nae Ionescu, Mircea Eliade a creditat criterionismul drept „precursor" al existenţialismului francez prin „depăşirea momentului universitar în cultură, coborârea intelectualului în arenă, contactul direct cu publicul, îndeosebi cu tineretul" şi propulsarea „trăirismului", ca experienţă vie a actului cultural.

Dacă înainte de Război deţine funcţii publice importante: consilier economic al Legaţiei României din Washington (1938), şef al Legaţiei române din New York, în timpul Războiului este secretar general în Ministerele Economiei Naţionale (1940-1941), a Ministerului de Finanţe (1942) şi a celui de Externe (1944), după instalarea comunismului va supravieţui în sinecuri umile: muncitor zilier (1948), contabil (1950), inspector de credite la Tecuci (1951), contabil la Bucureşti şi Baloteşti (1953 -1954), vânzător la Aprozar (1956) ş.a. Începând cu anul 1963, după eliberarea din închisoare va fi reîncadrat în câmpul muncii, întâi ca şef al serviciului de relaţii externe la Uniunea Compozitorilor (1963), mai târziu, ca statistician la Institutul de Geriatrie (1964-1969).

După amnistie va publica sporadic eseuri, comentarii sau articole în revistele „Steaua", „Viaţa românească" sau „Luceafărul". Cu ajutorul lui Zaharia Stancu (de care îl legau amintirile anilor de la Criterion) obţine o pensie de la Uniunea Scriitorilor, ceea ce îi va permite ca, în ultimii ani de viaţă, să revină la preocupările sale literare şi artistice şi să se dedice rugăciunii şi căutărilor spirituale.

În cei cinci ani de detenţie, prigonit apoi, fără serviciu, fără locuinţă, umilit şi desconsiderat, Paul Sterian a rezistat demn şi fără să-şi sacrifice credinţa şi valorile.

II. OPERA

Poetul Paul Sterian, un nume puţin cunoscut astăzi, chiar şi celor familiarizaţi cu poezia interbelică, a evoluat între graniţele opuse ale tradiţionalismului şi modernismului extrem făcândparte din ceea ce G. Călinescu considera „specia eretică" a poeţilor religioşi (ortodoxişti), care s-au manifestat până la începutul anilor '30. E trecut cu vederea de către noul flux al „ revizuirilor şi restituirilor", chiar şi de către amatorul de „rara avis" printre interbelici, Marin Mincu, care îl exclude din peisajul poeziei române din secolul al XX-lea menţionându-l doar în *Avangarda literară românească* unde îl regăsim cu manifestul *Poezia agresivă sau poemul reportaj* publicat în revista „unu".

Pe un fond tradiţionalist regăsim în lirica sa tuşe expresioniste, de mari căutări, răzvrătiri, tumult interior şi dinamica sufletească, dar şi „elanuri" moderniste, de negare a canoanelor, de ironie, scepticism şi spirit ludic. „Inegale, volumele sale se impun a fi judecate numai în ansamblul poetic şi social al vremii, definit nu doar de Blaga şi Crainic, ci şi de Voronca, Tzara şi alţii".[4]

Prin urmare, ne vom focaliza atenţia asupra volumelor editate, în majoritate, la „Carte cu semne" de la Editura Cultura Naţională: *Al sfintei cuvioase Paraschiva Cea Nouă Acatist* (1931), *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (1932), *Poeme arabe. Versuri din O mie de nopţi şi una* (1933), respectiv, *Războiul nevăzut. Viaţa de îndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare*.Cu un desen de Mac Constantinescu, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti 1944

II.1. Înscrierea în canonul bizantin al acatistului

Prima scriere a autorului, *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva Cea Nouă Acatist*.Cu o copertă de Margareta Sterian (1931) respectă canoanele bizantine ale speciei având ca prototip *Imnul Acatist al Maicii Domnului* sau al *Bunei-Vestiri*, compus în jurul anului 626 d.Hr., ca imn de laudă şi de mulţumire adresat Fecioarei Maria, pentru faptul că a apărat oraşul, salvându-l de atacurile năvălitorilor barbari. Scrierea este atribuită patriarhului Serghie al Constantinopolului fiind cunoscută ca imn liturgic recitat/cântat/ascultat stând în picioare, în timpul căruia e interzisă aşezarea. Este vorba despre un imn eclezial, iniţial exclusiv marianic, integrat cultului public al Bisericii Răsăritene, ulterior, dedicat tuturor sfinţilor. Modelul său literar este panegiricul imperial tradiţional, căruia Biserica Ortodoxă îi consacră seara celei de a cincea vineri a Postului Paştelui, când se oficiază Denia Acatistului Buneivestiri, primul acatist consemnat de Biserică. În forma iniţială, era compus din 24 de condace şi icoase, condacele terminându-se cu „Aliluia", icoasele cu „Bucură-te, Mireasă, pururea Fecioară."

[4]*Dicţionarul scriitorilor români*, R-Z, Paul Sterian, Editura Albatros, 2002, p.384

La origine condacul, pe a cărui structură acatistul s-a format ulterior, este alcătuit din strofe ce variază ca număr, având principii poetice şi prozodice precise, cu următoarele componente formale: proimionul, acrostihul şi refrenul, cărora li se adăuga strofele numite tropar şi icos. Ulterior condacul a dat numele unei singure strofe care se repetă de 12 ori.
Urzeala numerică nu este însă, lipsita de interes pentru că se structurează pe simbolistica numerelor 2, 12 şi 24:

„Numărul 24 e numărul unităţii. Autorul a vrut să-l sigileze ca număr constitutiv prin corespondenţa stabilită între firecare strofă cu cele 24 de litere ale alfabetului grec.[…] Acatistul se prezintă divizat în două blocuri egale, fiecare de câte 12 strofe, primul fiind istoric şi apoi dogmatic.[…] Strofele impare sunt o dată şi jumatate mai lungi decât strofele pare, cu care formează o unitate ideatică, 2 plus 12".[5]

Acatistul originar este structurat în unităţi binare, 2 convergent spre 1, tinzând spre unitatea a două elemente care rămân distincte. Această viziune susţine învăţătura de credinţă din simbolurile de la Efes şi Chalcedon: pe de o parte doctrina despre Fiul lui Dumnezeu întrupat, unirea ipostatică, două naturi într-o singura persoană iar, pe de altă parte, cea despre Fecioara Maria, ca Născătoare de Dumnezeu, *Maria Parthenos Theotokos*, din care Cuvântul Veşnic a luat umanitatea devenind consubstanţial cu noi.

La fel ca prototipul său bizantin, acatistul lui Paul Sterian are o structura complexă, cu 24 de secvenţe cuplate în 12 dublete, cu câte un condac şi un icos. Această compoziţie simfonică e precedată de o rugăciune în care se invocă Sfânta Treime spre a-şi revarsa harul Său, necesar în alcătuirea acatistului:

„Să pot plămădi din stihu-mi nevrednic coliva cinstită
Pentru Sfânta, pentru Cuvioasa, pentru Jupâniţa noastră
Noua Paraschiva."[6]

După cum se poate observa, şi în cazul de faţă, structura simfonică e legată de simboluri, repetiţii şi simetrii. Aproape toate cele 12 condace[7] se deschid cu câte o invocaţie:
Condac I „Doamne cel Bătrân",
Condac II „Doamne, Cuvioase, Iisuse Hristoase",
Condac III „Împărate Ceresc",
Condac IV „Precista Fecioara, Sfânta Născătoare",
Condac V „Sfinţi Arhangheli Cereşti",
Condac VI „Toţi Sfinţii",
Condac VII „Îngerii păzitori",
Condac VIII „Sfinţii Mucenici",
Condac IX ,X,XI,XII, Paraschiva,
În mod similar şi icoasele sunt structurate după acelaşi tipar: primele versuri, variabile numeric, au caracter encomiastic, lăudând virtuţile sfintei:
Icos I - hotărârea de a părăsi viaţa pământească;
Icos II - dispreţuirea bucuriilor tinereţii şi alegerea suferinţelor crucii;
Icos III - naşterea a doua oară din neamul sfinţilor, deşi de origine împărătească;
Icos IV - curăţia o face să devină oglindă a Maicii Domnului;
Icos V - izvor sfânt adus de domnitorul Vasile Lupu la Iaşi;
Icos VI - aprigă luptătoare împotriva ereziilor;
Icos VII - milostivirea, întrecându-l pe samarineanul evanghelic;
Icos VIII - ocrotitoare şi după moarte, întrucât trupul său izvorăşte mireasmă bine mirositoare;
Icos IX - aleasă de Hristos;
Icos X -
Icos XI - îndreptar al neamului românesc;

---

[5] Ermanno Toniolo, *Acatistul Maicii Domnului explicat. Imnul şi structurile lui mistagogice*, Editura Deisis Sibiu, 2009, p.179-199
[6] Paul Sterian, *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist*, Bucureşti, Colecţia "*Cartea cu semne*", Bucureşti, 1931, p.3
[7] Condacul este, în cântarea psaltică, o strofă poetică, în general identică privind numărul silabelor, locul accentelor sau tema. În vechile condace, prima strofă avea rol de model şi se numea icos.

Icos XII -
Cele 6 versuri mediane se repetă în fiecare icos:

„De aceea inima în noi
Ca Isaiia saltă
Şi-n stânga purtând lumânări
Cu dreapta-nsemnând închinări
Lângă sfântă racla Ta
Îţi cântăm laolaltă."

La sfârşitul fiecărui icos versurile care încep cu „Bucura-te" sunt în număr de 13, ultimele 2 mereu aceleaşi, repetându-se ca un refren:

„Bucură-te verigă de Hristos dăruita nouă,
Bucura-te Sfântă Cuvioasă Paraschiva cea Nouă."

Într-o veritabilă manieră tradiţionalist-ortodoxistă, figura sfintei Paraschiva este autohtonizată, ancorată în simbolurile destul de convenţionale ale românismului: doina, iia, carul cu boi, marama, ciocârlia: „doină pentru Maica Sfântă", „cânt de ciocârlie înălţat către soare", „iie de borangic înflorită pentru Mire", „Jupâniţa dusă de Mire în rădvan", „Fiica româncă a Maicii Domnului", „Pavăza românească a Sionului", „Steag cusut de romînce pentru a îngerilor oaste", „marama de borangic dăruită de Hristos nouă", „cunună de lacrimi pe fruntea Moldovei", „Pâine culeasă de Hristos la noi în lan", „stea îndrumătoare noaptea carelor cu boi", „opinca lui Hristos pe tărâm românesc".

Miraculosul şi sacrul coboară în spaţiul rural românesc, iar între om şi divinitate se stabileşte o deplină familiaritate. E aceeaşi viziune din *Trilogia Culturii* de Lucian Blaga, potrivit căreia *sofianicul* reprezintă specificul spiritualităţii ortodoxe definite ca „sentiment difuz, dar fundamental ca transcendentul coboară, revelându-se din propria iniţiativă, şi ca omul şi spaţiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acelei transcendenţe." [8]

Deşi scriitura respectă strict canoanele religioase, autorul îşi permite unele licenţe poetice, multe dintre metaforele encomiastice având originalitate şi vervă imaginativă.În acest chip, sfânta devine „turla avântată spre cer", „mieluşeaua de care se sperie leii", „spetează înflorită a Tronului" etc.

În fond Paul Sterian realizează un portret hagiografic extrem de complex construit în raza iconografiei bizantine. Dacă miraculosul rămâne un element secundar al descrierii, sfânta Paraschiva străluceşte, mai ales, prin calităţile ei morale şi duhovniceşti: devotament faţă de comunitatea creştină, mila şi generozitatea asociate dispreţului faţă de bogăţia materială, curajul mărturisirii şi dragostea faţă de dreapta credinţă a poporului.

Ca orice text de acest gen, care rămâne fidel învăţăturii Bisericii, imnul nu formulează judecăţi sau raţionamente despre taine ce nu pot fi demonstrate, ci se mulţumeşte să împletească afirmaţii, imagini şi simboluri creştine ce trebuie să încânte mintea şi sufletul şi să îl conducă pe credincios într-un tărâm al certitudinilor adevărurilor de credinţă pe care să le propovăduim.

II.2. Între evlavie şibufonerie

Pregătiri pentru călătoria din urmă (1932) este una dintre cele mai originale cărţi ale lui Paul Sterian. Metafora centrală a textului, prezentă şi în titlu, „călătoria din urmă", face referire la realitatea terifiantă a morţii, văzută ca ultimă călătorie a vieţii, o călătorie teribilă ce necesită pregătiri bine orânduite. Chiar dacă în imaginarul religios transpare adesea intenţia de a evoca o realitate înfricoşătoare, cartea este un amestec de evlavie şi bufonerie, de gravitate şi umor sacru, aşa cum întâlnim şi în Pateric sau în scrierile Sfinţilor Părinţi.

Tematic, volumul conţine patru cicluri poetice: Pregătirile şi îndoielile (I :1-25); Ispitirile şi păcătuirile (II: 16-24); Căirile şi rodirile (III: 25-42); Canonirile şi fericirile (IV: 43-51)

[8]Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura pentru literatura universală, Bucureşti, 1969, p.168

Primul ciclu e o laudă a materiei, în sensul că Paul Sterian are percepţia vie a imanentului însoţită de semnele trecerii timpului şi de sentimentul deşertăciunii omeneşti:

„Gândul şerpuieşte hulpav prin a ceasurilor antologie
Se împrieteneşte cu inimi şi trupuri care au putrezit sau vor putrezi."[9]

Călătorind pe marea de neant numai cugetarea încearcă să-şi ia zborul şi îl îndeamnă pe „călător"să se pregătească pentru "Giudeţul ce va să vie":

„Azi îmbrăcat-am anteriul de parade
Mi-am pieptănat barba şi părul şi pe cap
Pusu-mi-am colţurat potcap
Şi tras-am în picere botforii cei din ladă."[10]

Poetul îşi mărturiseşte năzuinţa spre sfinţenie, nevoia de a evada din timp şi din materialitate. Aşadar, pregătirile sunt dictate de nevoile sufleteşti, de căutările unui suflet neliniştit:
„Năzuiesc tot mai sus către heruvimi, către serafimi, către tronuri, împletesc coroane din gânduri neîngândurate pentru frunţile îngerilor, zâmbesc soarelui, mângâi obrazul lunii, cer îndurare". [11]
Chemarea morţii agonice dă semne terifiante, iar Poetul îi cheamă în ajutor pe arhanghelii Mihail şi Gavril:

„Vino Arhanghele,
Bucura-mă-voi,
Arhanghele,
Aud clopotele venirii
Sufletu-mi saltă în desţelenire."[12]

Stilul grav, terifiat de iminenţa morţii, este ocultat de un ton zglobiu şi ironic care coboară, cu un semiton, în derizoriu mundan, cele sfinte:

„Ce-mi mai trebuie? Pânză am, sicriu am,
Am pus la o parte un ban
Pentru popă şi pentru cântăreţi
Pentru pomeni…"

Adesea textul capătă accente argheziene:

„Îmi cos sufletul-sdreanţă veche -
Răbdător prind cu aţă unul de altul peticele;"

sau

„un înger ca o albină
Doi luceferi prinşi în şolduri
Trece-n suflet ca-n gradină
Şi mă-nţeapă-n două bolduri."[13]

În a doua secţiune, „Ispitirile şi păcătuirile", poetul deplânge deşertăciunea lumii moderne, vanitatea „secolului cenuşiu" din care îşi propune să evadeze, refăcând istoria umanităţii biblice şi imaginându-se pe sine ca Adam:

„Ne-am strămutat
În veacul
Dinainte de păcat
Şi am descuiat
Raiul"[14]

Ca prototipul său părintesc, el este dispus să se lase ispitit de femeie, versurile căpătând un accentuat erotism:

„M-am prosternat ţie
Ca un dumnezeu
Idolului său,
Nu mai era om
Nu mai erai femeie

[9] Paul Sterian, *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, Colecţia *Cartea cu semne*, Bucureşti, 1932, p. 9.
[10] *Idem*, p.11
[11] *Idem*, p. 16
[12] *Ibidem*, p. 17
[13] *Idem*, p. 29
[14] *Ibidem*, p. 43

Eram un Dumnezeu
Cu a lui femeie."[15]

În ciclul al treilea, „Căirile şi rodirile", poetul nu se mai lasă ispitit, ademenit de frumuseţile femeii sau de mrejele lumii, convins că „rodirea" duhovnicească înseamnă urcuşul ascetic care aduce atâta bucurie:

„Palat devine inima, de cleştar,
Cu coloane de chihlimbar,
Cu podele de argint,
Printre lespezi creşte mărgărint.

Se face inima străvezie
Cu coloane de tămâie
Cu podele care cânt
Numai flori albe de cuvânt.

Fericită inima purtătoare de Iisus!
Din fulgerul venit de sus
Născu minune
De fapte evlavioase şi bune."[16]

În ultimul pasaj liric, „Canonirile şi fericirile", Paul Sterian probează o ultimă încercare de revoltă, cu menţiunea că, în unele pasaje, verbul său devine cu desăvârşire profan, căpătând uneori evidente accente blasfemice.

Ceea ce ar contraria pe oricine se regăseşte în adresarea către Fecioara Maria. Sursa este desigur, *Evanghelia după Ioan I.46* din care aflăm că Nazaretul era vestit pentru imoralitate, iar Maria a născut în condiţii vitrege: *Şi i-a zis Natanael: Din Nazaret poate fi ceva bun? Filip i-a zis: Vino şi vezi!*[17]. Chiar dacă urcuşul duhovnicesc culminează aici cu adoraţia lui Dumnezeu, imaginea Mariei este profană sau, cum ar spune G. Călinescu, cu „impertinenţe dadaiste în genul celor de la *unu*", ori din perspectiva ortodoxistă, una cu adevărat blasfemică:

„Numele Tău îl poartă toate servitoarele,
Şi ca pe o servitoare Te-au gonit în grajdul cu baligă de vite
Şi Te-au părăsit în private ca pe o curvă
Care naşte lepădătură şi stârv

Că Tu ca şi o curvă ai născut
Prunc din Tată de nimeni cunoscut
Cum niciun învăţat n-a priceput

Şi Tu eşti maica servitoarelor
Şi Maica oropsitelor
Şi-a tuturor oropsiţilor […]
Şi maică a curvelor
A tuturor curvelor
Maică a maicilor noastre."[18]

În pofida modernităţii frapante a limbajului, ultima secvenţă a textului, deturnată într-un testament euharistic, pledează pentru un Paul Sterian ce pare că a regăsit în Hristos modelul perfect,abaterile de la „dogma ortodoxă", atâtea câte sunt, recunoscându-se nu atât prin ideile exprimate, cât prin maniera „ortodoxo-futuristă" în care sunt forjate. Ceea ce merită însă, a fi reţinut se regăseşte în faptul că, în plan poetic, atari deviaţii sunt „autentice", intenţia cărţii fiind aceea de a dovedi lumii că „Dumnezeu există!"

Pregătirea pentru călătoria din urmă este imaginată ca un amalgam de stări, trăiri şi atitudini variate şi uneori contradictorii. Dacă *Pregătirile* presupun îndoieli şi sarcasm, *Ispitirile* - un erotism

[15] *Idem ibidem*, p. 43
[16] *Idem*, p. 58
[17] *Ioan I.46*
[18] *idem*, p 45

impetuos, *Căinţa*, în schimb, înseamnă un urcuş ascetic până la adoraţia din *Canonirile şi Fericirile* din urmă. Structura eterogenă a ciclului este evidentă atât la nivelul atitudinilor poetice, care merg de la ironie până la prosternare, amestecând miraculosul şi legendarul cu ironia şi caricatura, până la cel al limbajului frust, al mijloacelor de expresie trazitive.

II. 3. O partitură pe trei registre

Volumul *Poeme arabe. Versuri din O mie nopţi şi una* (1933), apărut la Editura Cuvântul, col. „Cartea cu semne“ în noiembrie 1933, cuprinde trei cicluri: „Cântările dragostei”, „Cântarea roadelor” (dedicate Margaretei Sterian) şi „Cântările destinului”. În ciuda faptului că volumul pare inegal şi neunitar, fiecare ciclu se coagulează în jurul unei teme anume.
Astfel, primul ciclu urmăreşte dinamica sentimentului de iubire, cu popasuri lirice care să marcheze momentele definitorii: „Îmbiere”, „Jurăminte de dragoste”, „Cântecul nevestei celei nemulţumite.” Cele mai multe poeme au caracter adresativ, de monolog adresat, fie către amantul pătimaş, fie către o fiinţă feminină, care e copilă, fecioară, ibovnică, iubită:

„Păşeai, iubito-n roiu de roabe
Scăldată-n frumuseţea ta,
Secau a rozelor podoabe
Când chipul tău se arăta.” (*Păşeai, iubito…*)

În al doilea ciclu, Paul Sterian devine poetul grădinilor:

„Vin, prietene! De vrei
Să te bucuri de frumuseţea
Vreunei grădini, O! vino
Prin umbritele-mi alei!” (*Cântecul grădinei*)

Poetul slăveşte roadele pământului: smochinele, piersicile, perele, strugurii, rodiile, caisele, portocalii, merele, migdalii etc. descriind un univers fecund, casnic irigat de sevele binefăcătoare ale pământului care ne hrăneşte şi ne încântă cu aromele lui:

„O! Copile - încă fecioare
Şi la gust cam acrişoare,
Sinaite-n munţi crescute,
Alepine, pergamute,

Voi ce mişcati dornice
Şolduri nestatornice,
Legate de-un mijlocel
Drag şi subţirel.” (*Perele*)

În ultimul ciclu, lirismul se interiorizează în doar câteva poeme despre revoltă, orgoliu sau laudă.
Penultimul poem intitulat *Lauda* e adresat unui părinte al cărui chip e cuprins de mii de raze şi a cărui lumină întunecă vâltoarea rugului aprins. Sigur că imaginea Rugului Aprins a lui Moise este una ce poate fi exploatată poetic, prin plurivalenţă de sensuri.

II.4. „Viaţa de îndumnezeire” ca posibilitate poetică şi de pietate

Considerat cel mai bun volum al scriitorului, *Războiul nevăzut. Viaţa de îndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare* apare în aprilie 1944 la Editura Casa Şcoalelor. Într-o succintă „Lămurirea” publicată la finalul cărţii, expune un adevarat program literar, un crez artistic al scriitorului Paul Sterian, pentru care

„lucrarea de faţă s-a întocmit în credinţa că nu e izvor de inspiraţie mai bogat decât tezaurul Bisericii creştine. În vieţile sfinţilor se găsesc atâtea posibilităţi de poezie, cât şi de pietate. Războiul nevăzut al lui

Paisie cel Mare, face parte dintr-o serie de lucrări de versuri, teatru, romane, trase din acest nesfârşit tezaur"[19].

Scriitorul îşi devoaleaza sursele, evident creştine, nelipsitele vieţi ale sfinţilor, dar şi texte patristice de la Fericitul Augustin, Sfântul Ioan Gură de Aur, până la Sfântul Clement Alexandrinul.

Apropiaţii poetului susţin că poemul s-a dorit a fi o replică creştin-ortodoxă la *DivinaComedie* a lui Dante. Posibila filiaţie cu opera lui Dante este confirmată, ulterior, de autorul însuşi într-un poem: „Dedicaţie" la *Războiul nevăzut*:

„Voind să-l concurez pe Dante,
Prin trecerea de-a lumii praguri
S-ajung la Mierea strânsă-n faguri
Tot prin tertine elegante,
Am străbătut şi oarbe ganguri
Şi am suit abrupte pante;
Riscând ca minţile savant
Ş-atâte-ntunecate steaguri,
Vergiliu nefiindu-mi ghid.
Ci n-am fost singur, mă-nsoţiră
Să trec cu bine-naltul zid
Acei ce-acelaşi duh respire;
Iar astăzi voi îmi staţi aproape
Cinstind numele sfânt de-Aproape".[20]

Indiferent de model sau filiaţie, *Războiul nevăzut* este textul cel mai reprezentativ pentru spiritul Rugului Aprins fiind, în acelaşi timp, o scriere unică în literatura noastră, proiectată în variantă palimsestică. Volumul poate fi recitit ca o simpla cronică a vieţii unui sfânt, un neopateric, o spovedanie indirectă a scriitorului sau un amplu poem liric şi encomiastic.

În anul 1943, Paul Sterian îl însoţise pe Daniel Sandu Tudor la Cernăuţi, la simpozionul organizat de mitropolitul Tit Simedrea, unde susţinea comunicarea „Cei şapte tineri din Efes şi dovezile Învierii". În acelaşi timp, poetul va fi prezent și la întâlnirile grupului de la mănăstirea Antim, afirmându-se prin preocupările sale mistice, prin lecturi şi comentarii patristice:
„Scriitorul Paul Sterian ne cucerea cu revelaţiile sale patristice, dezvăluind comori din cugetările Sfinţilor Părinţi".[21]

Două conferinţe susţinute de Paul Sterian sunt amintite şi de mitropolitul Antonie Plămădeală în *Rugul Aprins*, şi anume: *Viaţa SfinteiMuceniţe Anastasia izbăvitoarea de otravă* şi *Războiul nevăzut al Sfântului Paisie cel Mare.* Este evident că subiectele îl preocupau pe autor, întrucât revine asupra lor atât în plan literar, cât şi duhovnicesc.

Poemul este unic şi original în literatura română, întrucât versifică viaţa unui sfânt în 31 de cânturi, realizând o legătură indestructibilă între credinţă şi expresie artistică. Pe aceeași cordonată exegetică se înscrie aprecierea lui Alexandru Mironescu, în a cărui opţiune Paul Sterian
„realizează o legătură organică între credinţa creştină şi expresia artistică, care legătură este o trăsătură specifică tradiţională a culturii noastre ortodoxe, în tradiţia unor vechi cărturari ca Atanasie Crimca, Dosoftei sau Antim Ivireanu."[22]

Afinitatea pentru sfântul Paisie cel Mare e justificată de personalitatea aparte a acestuia. Prăznuit de Biserica Ortodoxă pe 19 iunie, acest sfânt pustnic s-a născut în jurul anului 320 în Egipt. La 20 de ani a plecat în pustiul Saharei, unde întâmplări extraordinare ale vieţii i-au călit caracterul de jertfitor al Domnului. El este şi cel care a găsit manuscrisul original al profetului Ieremia, şi de aceea i se spune „Paisie ieremianul".

Poetul român relatează viaţa acestui sfânt, atât de popular, fără a se limita cu stricteţe la biografia lui, mulţumindu-se a integra în firul epic şi poveşti despre alţi sfinţi, ca tot atâtea posibilităţi de emergere a unor experienţe duhovniceşti evocate în diverse scrieri hagiografice.

---

[19] Paul Sterian, *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, Editura Eikon, Bucureşti, 2017, p. 327
[20] Paul Sterian, *Cântare Treptelor*, p. 44
[21] Vasile Vasilache, *De la Antim la Pocrov*, Editura Eikon, Bucureşti, 2015, p. 231
[22] Ileana Mironescu, *op.cit.*, p. 105

El grupează însă secvenţele epice într-o ordine anume, centrată pe spirala „urcuşului duhovnicesc" din mistica ortodoxă, suiş necesar pentru unirea sufletului cu Dumnezeu: purificarea de patimi, iluminarea şi desăvârşirea.

Incipitul din „Cântul I" substituie invocaţia Muzei epopeice oferind, în schimb, chemarea lui Dumnezeu însuşi care să „prezideze" acest demers artistic:

„Sfinţeşte, Doamne, viersul, întreitul,
Smerit să cânt de omul din pustie,
Să văz la faţă pre-Îndumnezeitul;

Pe piele de pergam să pot a scrie
Cu pana-n untdelemn sfinţit muiată,
Subţire ş-apăsat, caligrafie
Ca viaţa lui Paisie curate."[23]

Deşi păstrează ordinea cronologică a desfăşurării faptelor, trama e greu de redat (şi, indirect de reţinut) din cauza prolixităţii stilului. Pentru că, în fond nu faptele au importanţă, ci experienţele spirituale descrise de anahoreţi de-a lungul urcuşului duhovnicesc.

Paisie este ucenic la avva Pamvo, ce îl supune pe novice unui şir lung de ascultări, din ce în ce mai greu de îndeplinit: trebuie să ţină canonul tăcerii absolute şi al privirii îndreptate spre pământ timp de trei ani de zile, pentru a capata forţa de a interioriza orice experienţă umană. Pe aceeaşi coordonată, spre a-şi putea supune corpul trebuie să toarcă cu ambele mâini cânepa, până când ambele mâini au aceeaşi dexteritate şi performanţa de a lucra armonios, şi în cele din urmă, ucenicul Paisie trebuie să îndeplinească porunca de a privi toate cele create de Dumnezeu ca fiind perfecte, aşa cum erau înainte de căderea protopărinţilor Adam şi Eva:

„Orbirea de pe frunte o desfată,
Desbracă mintea de a pohtei sgură,
Tu, lumea, cu ochi noui, priveşte-o-n faţă."[24]

În felul acesta Paisie se dovedeşte a fi pregătit pentru ispitirile Pustiei, devine el însuşi duhovnic, călăuzind vieţile novicilor încredinţaţi lui. La porunca lui Dumnezeu e nevoit să se despartă de fratele său de duhovnicie, Ioan :

„Ne despărţim. E inima-amărue.
Alegem din chilie, fiecare,
A noastră-agonisire şi simbrie:

O pită, o icoană, - un drob de sare
O cruce, o frânghie, Sfânta Lege,
Averea pentru suflet cea mai mare.
Le aşezăm cu grijă în desage,
Ne luăm şi bun rămas. Cu silnici,
Spre alte drumuri îndreptăm toiege."[25]

Îşi face un alt frate ascultător, ca şi el, pe Pavel, de care va fi legat pentru totdeauna. Paisie creşte în duhovnicie şi în dragostea pentru Dumnezeu, de care se desparte cu greu, pentru a-şi îndeplini ascultările; fiecare minut ce îl desparte de dragostea lui Dumnezeu îi provoacă amărăciune şi suferinţă:

„Iisuse, vai, ci sufletul meu geme
Şi lângă Tine, numai lângă Tine,
Că nu poate să stea mai mult se teme.

Să am chiar zece vieţi de Tine pline,
N-ar fi destul de dreaptă-a ta cântare,
N-ar fi-închinarea mea cum se cuvine.

Mi-e teamă că Te pierd de ies din stare,

[23] Paul Sterian, *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, Editura Eikon, Bucureşti, 2017 p.17
[24] *Idem*, p. 21
[25] *Ibidem* p. 43

Ci lasă-mă rob rugii doar, Stăpâne,
Şi mai vârtos mă scoate din pierzare."[26]

Ca o încununare a vieţii sale aspre, ascetice, duse în sărăcie, castitate, umilinţă şi ascultare, trupul lui Paisie se învredniceşte de darul de a face minuni. La moaştele sale vine însuşi împăratul să se roage, iar împărăteasa îşi aruncă podoabele ca semn de umilinţă.

Simetric cu incipitul, finalul simulează, strategic, modestia auctorială, utilă pentru captarea bunăvoinţei lectorului. Ultimul cânt al vastului poem este o lamentaţie auctorială pe tema incapacităţii poetului de a formula în cuvinte bogăţia trăirii şi simţirii inimii sale. Caligraful, cel ce a consemnat viaţa sfântului, nu va avea niciodată la îndemână cuvintele care să exprime nobleţea şi sfinţenia vieţii închinate lui Dumnezeu, războiului nevăzut cu păcatul şi cu moartea:

„În van va să încerce caligraful
Războiul nevăzut să-însăileze
Din fapte care-n cer îşi urcă vraful.

Şi oricât ar fi literele treze
Cum poate-n nodul literii să-ncapă
Atâtea fapte-n care-atâta miez e ?

Că sub condeiul meu hartia crapă,
Nevrednic am vorbit de vrednicie,
La Cana făcui eu din sfânt vin apă."[27]

Trebuie remarcată şi autentica smerenie creştină, mai ales atunci când autorul îşi pune problema folosului lucrării, care, desigur, nu trebuie să fie unul personal, ci unul care să conducă la întărirea în credinţă a oricărui cititor. Enumerând câteva culmi ale poeziei universale, poetul deplânge deşertăciunea setei de nemurire:

„Homer pe Achileus bine cântă,
Vergilius lui Eneas dă născare,

Şi Rinul Nibelungii îl descântă
Şi Dante în Commedia Divina
Cu-aleasă Beatrice ne încântă.[…]
Deşartă-I slava ce o dobândiră
Că jerfa lor a fost zadarnicie
Degeaba nemurirea o poftiră."[28]

Singurul act creator autentic e acela săvârşit în numele credinţei, avându-L pe Hristos sursă inepuizabilă de inspiraţie şi pavăză morală:

„Şi jerfa lor dovadă prea păgână
Şi fapta lor se spulberă ca praful,
Fără Hristos e patima lor spână."[29]

În antiteză directă cu literatura păgână a lui Homer şi Virgiliu, cu ereziile creştine ale lui Dante, Paul Sterian alege viaţa de îndumnezeire a lui Paisie cel Mare. Lupta duhovnicească a sfântului, angajat pe calea desăvârşirii, i se pare autorului eroică. Războiul nevăzut presupune câteva etape dramatice: lupta cu sinele păcătos, cu patimile omeneşti, cu ucenicii sau mirenii care tulbură pacea schivicului, cu Satana însuşi. Călătoria în iad şi viziunea raiului reprezintă momente de maxim dramatism, viziune împrumutată desigur din cunoscuta lucrare *Mântuirea păcătoşilor*.
Poetul urmează naraţiunea din textul consacrat al vieţii Sfântului Paisie, cu puţine inovaţii sau intervenţii preluate din vieţile altor sfinţi. Naraţiunea închide în sine nuclee sapienţiale.
Interesantă este, de asemeni, compoziţia şi dispunerea poemului. Cele XXXI de cânturi poartă titluri semnificative pentru conţinutul epic, sintetizându-l: „Dumnezeescul Pamvo" (I), „Spovedania

[26]*Idem ibidem* p. 72
[27]*Ibidem* p. 322
[28]*Idem* p. 320
[29]*Ibidem* p. 321

Satanei" (V), „Semnele veacului de apoi" (IX), „Lauda pocăinţei" (XX), „Lauda morţii" (XXVII) sau „Călugărul este sufletul nostru" (XXXI).

Fiecare cânt conţine câte 12 poeme de câte trei strofe terţine, deci scurte poeme de nouă versuri, numerotate cu cifre latine, ultimul poem având numărul CCCLXXII.

Fiecare vers are, în genere, cinci iambi, iar rimele bogate şi originale alternează forme ca aba/bcb/cdc/ded.. etc.

Poetul este atent la valorile estetice ale textului, la limbaj. Foloseşte adesea registrul arhaic sau popular, inspirat din tezaurul Bisericii creştine: *armindeni,arvuna, moştean, viers, voroava, pohtă, tină, cocon*, între care inserează, cu surprindere (!), nenumărate neologisme: *ateu, camee, clepsidră , filigran, pedagogie, relicvă ş*.a.

Dincolo de savoarea limbajului, expresivitatea textului e dată de abundenţa stilistică, de interogaţii, enumeraţii, epitete, comparaţii sau metafore. Sugestiv, în acest sens, este descrierea muncilor iadului, realizată după modelul athonit al cărţii *Mântuirea păcătoşilor*, scrisă de monahul Agapie Criteanul din Muntele Athos şi apărută în limba română încă din anul 1893.

Un pustnic bătrân din ţări îndepărtate vine la Paisie să-i ceară sfat în legătură cu un ucenic al său care murise fără să se pocăiască de neascultarea sa. Bătrânul are viziunea coborârii la iad pentru a-şi afla ucenicul. Acolo se întâlneşte cu imaginea terifiantă a celor mai grele păcate ale lumii acesteia şi, deopotrivă, cu suferinţa greu de îndurat a păcătoşilor: cu hulitorii, cu hoţii, cu clevetitorii, cu mincinoşii, cu iubitorii de arginţi sau cu leneşii. Imaginea îngrozitoare a iadului e realizată plastic, cu o mare putere evocatoare. Păcătoşii sunt supuşi celor mai grele silnicii: plutesc în smoala unui lac ce fierbe în clocot, ochii lor au coarne ca şi melcii, lacomului i s-au smuls fălcile, trufaşului - nările umflate, clevetitorului - limba; alături este o pădure întunecată în care copacii au ghiare şi smulg carnea de pe trupul păcătoşilor fugăriţi de diavoli….Toate aceste imagini terifiante compun o lume a răului absolut şi veşnic din care omul nu mai are nici o scăpare.

În cântul al VIII-lea sunt prezentate muncile iadului. Printre cei păcătoşi se află şi ucenicul bătrânului pustnic care îi cere lui Paisie să-l scoată din iad şi să îi şteargă păcatele. Întristat, Paisie rosteşte o rugăciune sfâşietoare care îi evidenţiază smerenia şi supunerea totală faţă de voia lui Dumnezeu:

„Ci din durere Paisie iese
Şi lacrimi varsă el prea cuvioase:
O bănuială-n inima-i se ţese.

- Ce vrei să-ţi cer, Stăpânule Hristoase?
Au pot eu să privesc în cartea vieţii?
Ci fie-a noastre rugi mai cuviincioase!

Bătrânul pustnic surd este poveţii,
Zdrobit pre ucenic el îl căină,
Greşeala vrea să şteargă tinereţii."[30]

Ce poate fi acest război nevăzut? Desigur, războiul cu păcatul, cu moartea, cu toate relele pe care le-a adus neascultarea: aşadar e un război cu un profund sens spiritual creştin. Sau un război, pe care Paul Sterian îl prevedea, acela între două ideologii ca întrupări ale urâtului, război din care România va ieşi învinsă.

Indiferent, însă, de sensul sintagmei prezente chiar în titlu, textul rămâne unul fundamental pentru creaţia scriitorului:

„Cartea sa de căpătâi, sinteză a rugilor, închinăciunilor şi excursiilor religioase. […] Toate stadiile estetice sunt depăşite. Cu excepţia unor vagi ecouri barbiene, războiul lui Paisie este şi un război al poetului cu propriul său estetism."[31]

[30] *Idem*, p. 9
[31] Virgil Ierunca, *Subiect şi predicat,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 87

III. RECEPTAREA OPEREI

Opera lui Paul Sterian a suscitat atenţia criticii atât în timpul vieţii, cât şi postum. Critici precum G. Călinescu, Ovid S. Crohmălniceanu, Perpessicius, Virgil Ierunca, Dumitru Micu sau Dan C. Mihăilescu i-au dedicate pagini însemnate, mai ales pentru volumele de poezie: *Al Sfintei Cuvioase Paraschivacea Nouă Acatist* (1931), *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (1932), *Poemearabe. Versuri din O mie de nopţi şi una* (1933) şi *Războiul nevăzut. Viaţa deîndumnezeire a sfântului părintelui nostru Paisie cel Mare* (1944).

O personalitate atât de complexă şi „complicată" ca Paul Sterian nu putea să nu suscite însă, şi o serie de opinii critice contradictorii.

Unul dintre primii critici care s-au ocupat de opera lui Paul Sterian a fost G. Călinescu care îl include în capitolul „Ortodoxiştii" alături de N. Crainic, L. Blaga, V. Voiculescu sau Daniel Sandu Tudor, deşi, într-o primă formă, îl exclude din respectiva grupare literară pe motive extraliterare, rasiale, într-o primă frază. Atribuindu-i origine evreiască, criticul comite o gravă eroare biografică care avea să-i aducă prejudicii sociale poetului. Oficialităţile vremii şi-au însuşit aceasta etichetă şi în fişa de cadre alcătuită de Serviciul Mobilizare din Ministerul Economiei Naţionale, unde Paul Sterian lucra, este trecută menţiunea „origine etnică evreiască." Pentru restabilirea adevărului a fost nevoie ca poetul să aducă dovezi, acte oficiale şi documente vechi (de mai multe secole) ale familiei sale.

Este evident că lui Călinescu îi displăcea acest spirit nehotărât, care „parodiază ortodoxismul în versuri dadaiste"[32], imaginile oscilând între caricatură şi stilizare până la mistificare, teribilism şi bravadă. În viziunea capricioasă a criticului care îl pusese Ilarie Voronca la „tradiţionalişti"(!), doar rareori versurile lui Paul Sterian sunt convingătoare, mai cu seamă atunci când e vorba de „repetiţii litanice" sau „franciscanisme" despre sfânta sărăcie şi naivitate.

Aceeaşi poziţie critică o are G. Călinescu şi în volumul *Cronici literare şi recenzii*, în care va relua un articol scris la 5 iunie 1932, unde îi contesta „valoarea artistică a unor producţiuni mistice din care lipseşte adevărata edificare creştină".[33] Cele câteva pagini destinate lui Paul Sterian merită o atenţie aparte întrucât criticul îi pune din nou la îndoială chiar autenticitatea ortodoxismului. În viziunea sa nu fondul contemplativ prevalează în operă, ci mai degrabă unul erotic ce trădează esenţa freudiană a misticismului său, G. Călinescu fiind convins că poetul, mai degrabă simulează trăirea creştină în formule bombastice şi adesea hilare, decât o eliberează în registre spontane.

Alexandru Sahia (teolog ca formaţie iniţială) manifestă aceeaşi atitudine critică faţă de Paul Sterian în articolul *Ortodox şifuturist* din revista *Rampa*, considerându-l, chiar de la început, un fanfaron ce are nevoie să trăiască în aplauzele opiniei publice, lipsit de caracter şi de crez artistic. Articolul este scris după apariţia cărţii lui Pauel Sterian *Al Sfintei cuvioase Paraschiva cea Nouă acatist*. Al. Sahia îl catalogheză drept lipsit de talent poetic şi fals, neautentic în trăirea mistică şi nesincer atunci când se declară ortodoxist. În viziunea sa, versurile acatistului „trădează goliciunea lăuntrică a acestui tânăr"[34].

În versurile sale „rânjeşte un constructivism prea izbitor, nu se arată sensibilitatea, iar eforturile de exteriorizare a ideii de Divinitate devin ridicule."[35]

La aceste repetate acuzaţii de impostură, poetul răspunde în revista „Cuvântul". După ce îl numeste pe Alexandru Sahia „criticuş" şi „băieţaş", îşi atacă adversarul cu vehemenţă caustică şi ironie:

„Domnişorul ne-a arătat că nu ştie nici ce e ortodoxia, nici futurismul şi mai ales în ce consta sudoarea de sânge a lui Hristos în Ghetsemani".[36]

---

[32] G. Călinescu, *Istoria literaturii de la originipână în present*, Editura Semne, Bucureşti, 2003, p. 800
[33] G. Călinescu, *Cronici literare şi recenzii*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 34
[34] Alexandru Sahia, *Paul Sterian orthodox şi futurist* în „Rampa", an XVI, 3985, p.1, 2, reprodus în *Scrieri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978
[35] ibidem, p. 230
[36] Paul Sterian, *Întâlnirea cu zeul*, în „Cuvântul", anul VI, nr 1675 din 18 decembrie 1929, p. 2

Paul Sterian vorbeşte avizat invocând şi acatistul lui Daniel Sandu Tudor, concentrat pe „unitatea metafizică a inspiraţiei literare" aducând în discuţie chestiuni cu privire la o unitate a spiritului modern al poeziei care face posibilă o comunicare inefabilă între futurism şi tradiţia milenară a creştinismului.

Pentru poet „extazul este caracteristica amânduror tendinţe, care nu sunt decât una şi aceeaşi căutare patetică a eului."[37] Aşadar, „în căutarea patetica a eului", poetul trece cu dezinvoltură de la o formulă literară la alta, de la avangardism, expresionism la tradiţionalism sau la cel mai radical gândirism ortodoxist.

Alţi critici, cum ar fi Perpessicius, Ovid S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu sau Virgil Ierunca, dimpotrivă, i-au apreciat poezia religioasă, acordându-i spaţii exegetice ample.
Perpessicius a fost primul care, luând atitudine împotriva articolului din „Rampa", apreciază *Acatistul Cuvioasei Paraschiva*, întrucât prin poemul acatist se reînvie o veche tradiţie a bisericii şi a literaturii religioase, reuşita poemului constând tocmai în imaginile religioase autohtonizate. În versuri precum *Bucură-te zestre fără preţ la nunta Ţării mele […], Bucură-te pâine culeasă de Hristos la noi în lan […], Bucură-te cunună de lacrimi pe fruntea Moldovei […], Bucură-te opinca lui Hristos pe tărâm românesc […], Bucură-te podoaba cerului şi a României* criticul vede încercarea lui Paul Sterian de a crea o veritabilă imagine românească a Sfintei Paraschiva, de a o autohtoniza prin ancorarea în pământul românesc folosind metafore şi simboluri dependente de imaginarul religios vernacular. Acatistul acesta îi aminteşte de cel al lui Sandu Tudor dedicat sfântului Dimitrie cel Nou Basarabov, fiind convins că „o comparare între ele ar sluji la iniţierea unui nou altar al liricii noastre contemporane."[38]

Un alt susţinător al poetului este Ovid S. Crohmălniceanu, care, în *Literaturaromână între cele două războaie* la capitolul *Lirica sensibilităţii religioase*, îl evocă pe Paul Sterian alături de Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic sau Sandu Tudor. Chiar de la începutul articolului ce îi este destinat, criticul polemizează cu G. Călinescu susţinînd că „Paul Sterian nu parodiază ortodoxismul în versuri dadaiste"[39], chiar dacă publicase în „Contimporanul" sau revista „unu".
Despre volumele *Al Cuvioasei Paraschiva ceaNouă Acatist* şi *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, menţionează că „ambele au primit girul Bisericii", fapt ce reprezintă, în plus, o garanţie dogmatică şi duhovnicească a înscrierii celor două texte într-o autentică tradiţie bizantină. Respingând categoric opinia călinesciană, Crohmălniceanu se refera la volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă* în cu totul alţi termeni decât o făcuse acesta. Pentru el, o astfel de poezie propune o formă neobişnuită de exteriorizare a fervoarei religioase care presupune o astfel de familiaritate între om şi Divinitate, încât omul matur redescoperă prin credinţă starea de graţie a copiilor, ingenuitatea infantilă, în sensul că:„fiorul poetic îi aduce aici o naivitate a omului matur, care-şi regăseşte, prin credinţă, starea de graţie infantilă."[40]

Asemeni lui Max Jacob sau Jean Cocteau, Paul Sterian situează scenele sacre într-un cadru modern, într-un context contemporan, alternând imagini biblice cu scene din viaţa de toate zilele: Treimea sau Sfânta Familie îmbracă hainele oamenilor obişnuiţi lăsându-se surprinşi în scene de viaţă cotidiană:

„La uşa raiului se îmbulzesc, printre capete încoronate şi arhierei, domni cu joben şi pălării moi; Dumnezeu a dat decretul din 14 martie 1938; Iosif s-a dus la farmacie…s.a."[41]

Dumitru Micu, în *Gândirea şi gândirismul*, face câteva observaţii privitoare la opera, dar şi la afilierea lui Paul Sterian la curentul ortodoxist. Analizând raporturile colaboratorilor cu revista „Gândirea", criticul imaginează un tabel sinoptic, proiectat ca un sistem de cercuri concentrice. În această imagine Paul Sterian s-ar situa în plin centru, în imediata vecinătate a doctrinarilor de felul lui Nichifor Crainic, şi chiar dacă a colaborat la revistă, relativ puţin, doar între anii 1828 şi 1933,

[37] ibidem, p. 2
[38] Perpessicius, *AlPreacuvioasei Paraschiva cea nouă Acatist*, în „Cuvântul", an 7, 2179, 18 mai 1931, reprodus în *Opere. Menţiunicritice*, vol. 4, p.90
[39] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 322
[40] *Idem*, p. 323
[41] *Ibidem*, p. 323

D. Micu îl cataloghează drept un gândirist dogmatic, un ortodoxist, asemeni lui Daniel Sandu Tudor sau Donar Munteanu.

Ca aproape majoritatea criticilor postbelici, şi Dumitru Micu se raportează la afirmaţia lui Călinescu din *Istoria literaturii*, pe care o nuanţează, calificând-o, de la început, ca una „greu de susţinut“ din perspectiva faptului că autorul parodiază ortodoxismul în versuri dadaiste. Dacă *Acatistului* îi dedică doar câteva rânduri, evidenţiind limbajul adesea excentric, insolit, în schimb ciclului *Pregătiri pentru călătoria din urmă* îi acordă un spaţiu mai larg, apreciindu-l pentru încercarea poetului de a asimila ortodoxismul cu modernismul:

„A încercat să revitalizeze într-un fel inedit inspiraţia religioasă, exprimând frământări, aspiraţii mistice cu o tehnică ultramodernă, să realizeze o fuziune între ortodoxism şi modernismul extrem. Procedarea e aceeaşi, în fond, cu a arhitecţilor ce construiesc biserici în stil cubist şi a compozitorilor care au transpus liturghia pe muzica de jazz.”[42]

În *Dicţionarul scriitorilor români* Dan C. Mihăilescu îi realizează lui Paul Sterian o amplă prezentare. Şi criticul contemporan surprinde simbioza dintre tradiţie şi modernitate din opera lui Paul Sterian:

„Puseurile avangardiste, expresionismul tenebros, cinismul ludic, fronda teologală şi erotismul frust, conviețuiesc alături de tradiţionalismul liric cu puternice infuzii de ortodoxism gândirist, cu spiritul psaltic, patosul erotic spiritualizat şi elanul mistic de tip carmelit.”[43]

Personalitatea eterogenă a autorului e completată cu câteva aprecieri despre stilul operei, la fel de greu de cuprins în formule:

Retorica grandilocventă plină de emfaze sterile, angoase contrafăcute şi aluviuni imagistice, a căror alambicată finalitate spiritualistă sufocă firescul emoţiei.”[44]

Într-un articol scris în octombrie 1984, *Un estet orthodox: Paul Sterian*, Virgil Ierunca, valorizându-i opera imediat după moartea scriitorului, îl considera pe Paul Sterian, „unul dintre poeţii originali ai epocii dintre cele două războaie“[45], scriitor care şi-a găsit expresia într-o „religiozitate frumoasă” afirmându-se ca un ortodoxist exemplar. Virgil Ierunca face o fină distincţie între ortodox şi ortodoxist, Paul Sterian fiind un poet ortodoxist „pentru a accentua la el stăruinţa estetică a proiectului său liric.“[46]

Aşa cum se cunoaşte, Paul Sterian nu este nici teolog, nici mistic, nici preot, ci un artist pe care

„estetismul său nu l-a dus în tăgada potrivită, ca pe Arghezi, nu l-a încercuit într-un expresionism adesea complezant, ca pe Adrian Maniu, şi nici nu l-a purtat spre naţionalizarea epifanicului, ca pe Nichifor Crainic“. [47]

Virgil Ierunca vede în fiecare volum de poezie o „vamă de închinare” pe care poetul o trece cu bine. În viziunea sa, poetul caută să slujească „dimensiunea omenească a ortodoxiei, cea în care familiaritatea cu înaltul o deschide artei.“[48] Polemizând peste ani cu G. Călinescu, Virgil Ierunca îl absolvă pe Paul Sterian de păcatele tinereţii, de care îl acuzase criticul interbelic:

„Criticul confundă parodia cu plăcerea intelectuală a poetului de a se regăsi într-o scriitură de Scriptură. Cât despre Dadaism, nici pomeneală în scrisul lui Paul Sterian.”[49]

Mircea Vulcănescu, prieten cu Paul Sterian încă din perioada studenţiei, îi dedică capitolul „Poezia lui Paul Sterian“ în volumul *Chipuri spirituale, Dimensiunearomânească a existenţei*. Analizând volumul *Pregătiri pentru călătoria dinurmă,* Mircea Vulcănescu are ocazia să vorbească despre poezia pură aşa cum fusese ea formulată de reflecţiile lui Paul Claudel. Folosind butada lui Valery care, răspunzând unui scriitor ce îi ceruse o prefaţă la o carte ce nu-i plăcuse, îi răspunde, motivându-şi ironic refuzul: „domnule, nu aveţi talent, dar s-ar putea să aveţi geniu, dar la asta nu mă pricep“, Mircea Vulcănescu face distincţia necesară între geniu şi talent, între simulare,

[42] Dumitru Micu, *Gândirea şi gândirismul*, editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 653
[43] Paul Sterian în *Dicţionarul scriitorilor români*, R-Z, Editura Albatros, Bucureşti, 2002, p.384
[44] idem, p. 385
[45] Virgil Ierunca, *Subiect şi predicat*, în *Un estet orthodox: Paul Sterian*, editura Humanitas, Bucuresti, 1993, p 83
[46] *Idem*, p. 83
[47] *Idem*, p. 84
[48] *Ibidem*, p. 84
[49] *Idem ibidem*, p. 84

inspiraţie şi meştesug. Volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă* îl situează pe Paul Sterian în chiar miezul acestei controverse:

„Fiind poezie religioasă, desigur că versurile lui Paul Sterian nu pot fi judecate cu criteriile poeziei pure. Fiind însă totuşi poezie, cad în domeniul esteticii în aceeaşi măsură în care sunt poezii acatistele şi psalmii.“[50]

Exegetul îl consideră pe Paul Sterian un poet al expresiei directe, din categoria poeţilor orfici, a celor „care cântă“. Filiaţia lirică în care îl aşează este cea din galaxia lui Anton Pann, Vasile Pârvan şi/sau Tudor Arghezi. De Anton Pan îl leagă „tonalitatea sentimentală”, „armonia verbală” sau „identitatea de preocupări şi de reacţii sufleteşti în faţa lumii“. De Vasile Pârvan îl apropie maturizarea sa spirituală în urma audierii cursurilor despre Tragedia antică, iar de Arghezi se ataşează prin reminiscenţele eminesciene şi poezia populară sau, în plan tematic, prin imaginar poetic şi formaţie spirituală.

Sintetizând, Mircea Vulcănescu apreciază că, în volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă,* poetul îmbracă haina dantescă şi

„caută un fel de îndrumător spiritual, de călăuză pentru un itinerar spiritual de genul <florilegiilor> pe care le aduc misticii de obicei drept mărturie a drumului parcurs în noaptea de dincolo de marginile închipuirii. Pentru intuiţia de negrăit poezia e numai un vehicul de transmitere, o <ancilla> cu funcţiuni de determinare.[…] Nu este un volum de <cuvinte potrivite>, ci unul de < pregătiri pentru călătoria din urma>.”[51]

În finalul amplului articol, Mircea Vulcănescu forjează un portret sintetic al poetului Sterian, căruia îi apreciază autenticitatea şi puterea de pătrundere, dar şi scăderile, conchizând:

„Cu meritele şi scăderile lui, volumul lui Paul Sterian aduce totuşi istoriei spirituale a generaţiei din care face parte o dovadă. Dovada că această generaţie a trăit la un moment dat o experienţă duhovnicească autentică.“[52]

Creaţia lui Paul Sterian, figura emblematică a „Rugului Aprins de la Antim”, este semnificativă pentru reconsiderarea literaturii religioase şi mistice ca parte integrantă a culturii literare româneşti. Deşi atât de puţin cunoscut, Paul Sterian rămâne un poet autentic într-o epocă literară aflată la confluenţa dintre tradiţie şi modernitate. Tendinţele culturale şi literare pe care le experimentează cu fervoare, în egală măsură, îşi vor lăsa amprenta în textele poetice pentru că aceasta corespundeau spiritului său modern, dar şi profund religios.

BIBLIOGRAPHY

1. Opere

Sterian, Paul, *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist*, Colecţia „Cartea cu semne”, Bucureşti, 1931
Sterian, Paul, *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, Colecţia „Cartea cu semne”, Bucureşti, 1932
Sterian, Paul, *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, Editura Eikon, Bucureşti, 2017

2. Referinţe critice, studii şi articole în volume, monografii, eseuri

Blaga, Lucian, Trilogia culturii, Editura pentru Literatura Universala, Bucuresti, 1969
Călinescu, George, *Cronici literare şi recenzii*, vol. II (1932-1933), Editura Minerva, Bucureşti, 1992
Crăciun, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Editura Magister-Cartier, Chişinău, 1997
Crohmălniceanu,S.,Ovid, *Literatura română între cele două războaie*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974
Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanţa, 1996
Eliot, T.,S., *Religie şi literatură*, în rev. Vatra, nr.2/1999, p 93

[50] Mircea Vulcănescu, *Chipuri spirituale, Dimensiunearomânească a existenţei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1996, p.145
[51] *Idem*, p. 149
[52] *Ibidem*, p. 157

Ierunca, Virgil, *Subiect şi predicat*, editura Humanitas, Bucureşti, 1993
Jinga, Constantin, *Biblia şi sacrul în literatură*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2001
Lossky, Vladimir, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1991
Mărturisitori ai luminii isihaste, Rugul Aprins, vol. îngrijit de arhimandrit Policarp Chiţulescu, Editura Basilica, 2017
Micu, Dumitru, *Gândirea şi gândirismul*, editura Minerva, Bucureşti, 1975
Mironescu, Ileana, *În preajma lui Alexandru Mironescu*, editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2015
Ornea, Zigu, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980
Manolescu Anca, *Modelul Antim, modelul Păltiniş*, Editura Humanitas, 2015
Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, editura Cartea românească, Bucureşti, 1987
Maritain, Jacques, *Creştinism şi democraţie*, editura Crater, Bucureşti, 1999
Petrache, Anca Denisa, *Sentimentul religios în literatura Gândirii*, Editura Bibliotheca, Târgovişte, 2008
Plămădeală, Antonie, *Rugul Aprins*, Sibiu, 2002
Perpessicius, *Opere* (4), *Menţiuni critice*, Editura Minerva, Bucureşti,1971
Sahia, Alexandru, *Scrieri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978
Scrima, Andrei, *Timpul Rugului Aprins*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000
Toniolo, Ermanno, *Acatistul Maicii Domnului explicat, Imnul şi structurile luimistagogice*, Editura Deisis, Sibiu, 2009
Underhill, Evelyn, *Mistica*, editura Apostrof, Cluj, 1995
Vulcănescu, Mircea, *Chipuri spirituale, Dimensiunea românească a existenţei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996
Vasilache, Vasile, *De la Antim la Pocrov, Mărturii şi mărturisiri*, Colecţia teologică Cuvântul vieţii, Detroit, 1984

3. Dictionare

***D**icţionarul Scriitorilor Români,* **R-Z,** Editura Albatros, Bucureşti, 2002
Branişte, Ene, *Dicţionarul Enciclopedic de Cunoştinţe Religioase*, Editura Diecezană Caransebeş, 2001

4. Istorii literare

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, Bucureşti, 2003

THE ACT OF RECOVERY. THE FAIRY-TALE MOTIF IN THE ESTABLISHING PROCESS OF THE BEING

Petru Adrian Danciu
"Speculum" Research Center of the Imaginary, "
1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The motif of the search arises from the challenge of the theft or loss of an object or a being. In the case of the fairy tale collected by Petre Ispirescu, Prâslea cel Voinic şi merele de aur, the disappearance of apples triggers a search process that goes beyond the boundaries of this world. We have in mind the presence in fairy tales of practices close to those of shamanic type, finalized with the recovery of the soul mate. The interaction with the world of archetypes is relieved by putting them in a context that we consider ritualistic at origins and which fairy tales entirely, recapturing in the story practices that the population was not alien to.

Keywords: The dragon, anima, axis mundi, the other world, the apple

Basmul *Prâslea cel voinic şi merele de aur*, cules de folcloristul şi prozatorul Petre Ispirescu (1830-1887), dezvoltă, continuând dintr-o perspectivă „apocrifă" populară, mitului biblic al pomului vieţii din grădina Edenului[1]. Istoria lui este dezvoltată în perspectiva basmică prin transmutarea arborelui sacru din grădina raiului pământesc în apropierea unui nou centru, de această dată al regalităţii divino-umane, în grădin palatului regal. Se spune că un împărat puternic şi mare avea „pe lângă palaturile sale o grădină frumoasă şi bogată de flori şi meşteşugită nevoie mare"[2], după cum „în fundul grădinii avea un măr care făcea mere de aur şi, de când îl avea el, nu putea să mănânce (...) căci, după ce le vedea înflorind (...) venea oarecine noaptea şi le fura, tocmai când erau să se coacă" (53).

Dacă din cartea *Facerii* aflăm că pomul cunoştinţei binelui şi răului se găsea în *centrul* grădinii Edenului (2, 9; 3, 3), despre locaţia pomului vieţii veşnice nu ni se spune nimic (20, 22). A consuma din acesta înseamnă a primi veşnicia, atribut divin al purităţii. Acesta pare a fi cel mai serios motiv din cauza căruia protopărinţii noştri, după căderea în păcat, au fost alungaţi din Rai. Mai mult decât atât, intrarea dinspre est a Edenului va fi păzită de un heruvim. Biblic, avem naşterea simbolismului „pragului" şi al motivului actantului magic sau al „păzitorului pragului": heruvimul.

Orientarea cardinală este semn că raiul pământesc ar fi avut încă trei astfel de spaţii de acces conforme cu punctele cardinale. Raiul ar fi fost un „pătrat" circumscris cercului lumii divine. Vom întâlni, spre finalul analizei noastre, acestă „structură edenică" în simbolul palatelor zmeilor şi al merelor care le „incubă" magic.

1. Mărul de aur, nuanţă de inspiraţie biblică a pomului vieţii

Din relatarea mitului biblic înţelegem că cei doi pomi nu sunt plantaţi unul lângă celălalt. Aşa cum am spus, pomul cunoştinţei binelui şi răului se găseşte în mijlocul Edenului, după cum cel al vieţii veşnice trebuia să se afle undeva „în fundul grădinei", în apropiere de poarta pe care o va păzi heruvimul după căderea protopărinţilor, adică înspre răsărit sau Estul grădinii. Divinitatea încerca să-l păzească de o posibilă încercare de furt a oamenilor, de a le gusta cu scopul de a anula efectul suprem al vinei lor: moartea.

[1] Afirmaţia noastră nu face decât să confirme faptul că „basmul fantastic cere introduceri care să creeze pentru ascultător o anumită atmosferă, să-l scoată din realitate, pregătindu-l pentru lumea ireală a unei asemenea acţiuni" (Nicolae Roşianu, *Stereotipia basmului.* Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 44). În *irealul basmic* (mitic) se ajunge „alunecând" prin cel biblic, mai familiarizat populaţiei de la sat demult încreştinate.

[2] *Basmele Românilor. Petre Ispirescu*, vol. I. Bucureşti, Curtea Veche Publishing, 2010, p. 53. În textul nostru, citatele vor fi urmate de indicarea paginii, între parantee rotunde.

Estul nu este doar un punct cardinal, ci trebuie înţeles ca „stare" dată de cel mai dulce somn, al dimineţii. Naraţiunea prezintă faptul că cel mai mic dintre fiii împăratului este cuprins de o magică stare de somnolenţă, care nu-l surprinde în toiul nopţii, aşa cum era de aşteptat, ci chiar spre dimineaţă, „pe la revărsat de zori" (55). Dacă locul *puternicului* heruvim ocrotitor, păzitor nu doar al intrării, ci şi al pomului, este luat de Prâslea cel *voinic*, *tentaţia* protopărinţilor (în basm, dorinţa regelui) va fi supralicitată în act, prin *furtul* fructelor de cătrezmeul cel mic. Mai mult decât atât, preluarea biblică şi rescrierea basmică a simbolului pomului vieţii, mai precis a *fructului nepârguit*, face trimitere directă la simbolismul sexual al basmelor cu zmei răpitori de fecioare, preluat şi de basmul nostru. Simboluri ale incubării fertilităţii, atât merele fermecate, cât şi fecioarele nu sunt altceva decât „construcţii" materiale, prin intermediul cărora (atunci când se acţionează asupra lor) potenţele sacrului pot prinde multiple forme[3].

Povestirea ocoleşte orice aspect care ar fi putut face posibilă intrarea în conflict apologetic cu dogma creştină. Câtă vreme pomul cunoştinţei binelui şi a răului este obiect al căderii oamenilor şi, implicit, al cercetării teologice, basmul preia simbolul pomului vieţii care scapă analizelor religioase. O astfel de omisiune oferă o deschidere neaşteptată speculaţiilor din sfera preocupărilor magice. Motiv de intrigă, de vreme ce îl găsim pe bătrânul împărat în imposibilitatea de a-i gusta fructul/ „viaţa" incubată în fructul magic, speculaţii asupra calităţilor sale supranaturale vor „rodi" în concepţiile şi practica despre viaţa „de aici" şi cea „de dincolo" a magiei noastre populare.

Evitând cu diplomaţie orice conflict de natură dogmatică, basmul pare că ignoră pur şi simplu existenţa pomului cunoştinţei binelui şi răului precum şi noţiunea teologico-dogmatică de *păcat adamic*. El va pune accentul puţin pe dobândirea longevităţii, dacă nu cumva pe obţinerea vieţii veşnice, aici pe pământ şi în raiul ceresc, specific religiozităţii creştine. Dacă basmul va ignora păcatul adamic, el nu va ingnora existenţa pomului binelui şi al răului, „antipod" al vieţii. Pe acesta îl va situa în „lumea de dincolo". Eroul va găsi aici două elemente ale arhetipurilor colective, protopărinţii noştri, prin prezenţele puilor de zgripţuroaică ameninţaţi de acelaşi balaur edenic. Ucigând balaurul, eroul îşi dovedeşte statutul mesianic. Astfel, eliberată de constrângerile religiosului, lumea magică se va deschide în faţa libertăţii oricăror construcţii basmice.

Nu ştim dacă împăratul este căsătorit, în schimb, basmul ne spune că are trei fii. După şapte zile[4] de pândă, primii doi, cel mare şi cel mijlociu, adorm, dar nu din cauza oboselii, ci din cauza unei moleşeli magice. Somnul (inconştienţa de sine sau mai de grabă a sinelui) este provocat magic de o prezenţă străină. Cei doi simbolizează ratarea, asemeni primelor două săgeţi ale mezinului ce nu-şi nimeresc ţinta. Deşi îşi gândesc pânda, gnoza lor, mult prea umană, nu face faţă provocării. Lipsită de putere ofensivă, ea nu este capabilă de a contracara atactul agentului magic venit din lumea de dincolo, din sfera sacrului. Fratele cel mic însă, studiindu-le eşecul, va schimba substanţial abordarea provocării, rămânând *treaz* doar pentru *timpul* când intruşii/ intrusul îşi vor fi făcut simţită prezenţa. Doar a ultima din cele trei săgeţi trase va nimeri pe zmeu, fiind cea care-l *reprezintă*. Să ne reamintim că lovirea magică cu săgeţi a divinităţii ostile este specifică credinţei geto-dacice.

În scopul *privegherii*, stare prin care este „măsoară" rezistenţa sufletească în prezenţa copleşitoare a sacrului, mezinul ia cu sine ţepuşele (gest ce ne trimite cu gândul la metodele dure ale anahoreţilor creştini de a se menţine în starea de trezvie), arcul (cu tolba şi săgeţi, simboluri ale forţei şi preciziei/ capacităţii de concentrare), precum şi cărţile (cel mai probabil, o subtilă trimitere la una din cele trei „religii ale cărţii": iudaismul, creştinismul şi islamismul). Urmând această linie directoare, ne apare mai simplă indicarea creştinismului, de vreme ce basmul nostru în acest mediu este povestit. În

---

[3] Deopotrive bune şi rele. În acest ultim caz, vezi basmele fetelor rele muncite de zmei şi demoni (incubi), la Adolf Schullerus, *Tipologia basmelor româneşti şi a variantelor lor*. Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne. Traducere din limba germană de Magda Petculescu. Ediţie îngrijită de I. Oprişan. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2006, pp. 117-125.

[4] Pânda celor doi este gestul prin care îşi schimbă de bună voie condiţia existenţială (ziua dorm, noaptea sunt treji), imitând astfel aici existenţa duhurilor din „lumea de dincolo" retrase ziua („dorm"), active noaptea prin „bântuiere". Ei greşesc prin exagerare, de vreme ce condiţia umană se supune timpului creaţiei acestei lumi (şapte zile). Aici, ea nu poate fi depăşită şi, mai cu seamă, nu prin forţe proprii. Dacă toropeala ce-i cuprinde pe toţi trei este semnul prezenţei demonice a zmeului, somnul este efectul natural al atingerii limitelor. Pe cel din urmă, meziul îl va elimina, reuşind astfel să rănească intrusul. El nu va „priveghea", ci, ducându-se adesea prin grădină, ocolea pomul plănuind. Din ratările anterioare cunoaşte timpul pârguirii, eliminând astfel pânda inutilă. Tipul său de cunoaştere este mai degrabă „ştiinţific" decât magic, ştiinţa fiind „magia" acestei lumi, străină zmeului rănit de săgeată.

creştinism, trezvia se păstrează prin lecturile de „îndreptare şi îndumnezeire”[5] din *Psaltire* şi cărţile de rugăciune, dar această nuanţă, nu transformă basmul popular într-unul creştin.

De vreme ce autorul păstrează tăcerea cu privire la „orientarea” *magică* sau *religioasă* (creştină) a acestor cărţi, înclinăm să credem că el face trimitere, de fapt, la „varianta” creştină. Altfel, nu înţelegem lipsa fermităţii afirmării acesteia. Şi da, pentru că basmul circulă într-un mediu creştin, creştinii vor înţelege că, vorbind despre cărţi, povestitorul face trimitere la cărţile sacre ale creştinismului.

Cert este că mezinul capătă caracteristicile unui personaj practic, puternic şi bine motivat, prezent spiritual în toate momentele acţiunii. Nu îl percepem drept un anahoret, ci mai degrabă ca „varianta” iniţiatului unei vechi spiritualităţi pe care basmul o ilustrează în cele ce urmează. Cu toate că am plecat de la un mit biblic, avem pe tot parcursul lecturii fapte ale căror construcţii trimit spre o *învăţătură ezoterică, reconstruită* ca un *corpus sincretic de credinţe magico-religioase*, considerate populare, aflate la mare distanţă de acceptarea spiritualităţii creştine în popor. Astfel, dacă paza merelor de aur din introducere şi episodul din final al copacului unde-şi au cuib puii zgripţuroaicei (vultur fabulos[6]), sunt de inspiraţie biblică, călătoria şi tot ceea ce se întâmplă pe parcursul ei relevă nu doar o spiritualitate asumată local, ci şi una bogată ritualic.

2. Celălalt tărâm

Cu toate că a fost rănit, hoţul a reuşit să fugă. Semn al semi-corpoalităţii sale – dacă vrea, nu poate fi văzut – zmeul poate fi rănit, dovadă că în această lume el lasă în urmă o dâră de sânge. Pentru a-l prinde, mezinul îşi convinsese fraţii trădători[7] să-l urmeze. Călătoria începe a doua zi. Părăsind locurile natale, ei ajung într-o *pustietate, spaţiu de graniţă* sau inter-sacral, unde, la marginea unei prăpăstii, urma *dispare*. Înţeleseseră că în acea prăpastie trebuie să coboare. Trimiterea este clară la o lume subterană „unde trebuie să locuiască furul merelor” (55).

Pe o frânghie, Prăzela coborî în prăpastie, „ajunsese pe tărâmul celălalt, se uită cu sfială în toate părţile, şi cu mare mirare văzu toate lucrurile schimbate: pământul, florile, copacii, lighioni altfel făptuite erau p-acolo” (56). Dacă spaţiul de graniţă este deşertul ce desparte profanul (lumea lui Prâslea) de sacru (lumea zmeului), prăpastia este unul din simbolurile pragului, în acest caz, al lumii de dedesubt, după cum funia reprezintă „vehiculul” magic, regăsit în practica şamanică atât în ritul urcării la cer, cât şi în cel al coborârii în infern.

După ce se dezmetici şi se încurajă, urmă un *drum* până la nişte palate de aramă. La poartă întâlneşte o fată, una din cele trei surori răpite care, minunându-se („mai văz om pe tărâmul nostru” (56), semn că erau de mult timp acolo, fără însă a ceda dorinţei zmeilor[8] de a o lua de nevastă), îl anunţă că este pe tărâmul sau în lumea a trei zmei. Codul comportamental, un fel de „etică magică”, impune eroului să se ascundă înainte de momentul venirii zmeului acasă, acesta anunţându-şi prezenţa prin aruncarea buzduganului (simbol al virilităţii masculine) ce *lovinduşa o deschide* (simbol al actului dezvirginării), ca mai apoi, *lovind masa* (simbolul activităţii casnice a femeii), se *agaţă* singur în *cui* (odihnă, somn, bătrâneţe). Prâslea nu respectă codul „supunerii”, al fricii în faţa prezenţei „înainte mergătorului” zmeului, o „extensie” a vitalităţii acestuia, înfruntând-o, prin prinderea şi aruncarea înapoi buzduganului, dovadă a prezenţei unei masculinităţi străine, profane – profanatoare. Gestul se continuă cu o „luptă dreaptă”, finalizată, evident, prin gestul decapitării zmeului.

Învingătorul se *odihni* două zile cu tânăra fată în palatele zmeului, după care îşi continuă drumul spre palatele de argint, locuinţa celui de-al doilea zmeu. Procedând la fel, îl va ucide şi pe acesta, eliberând-o şi pe cea de-a doua fecioară. Împreună cu sora ei mai mare, adusă de Prîslea, se *desfătară*timp

---

[5] Cf. pr.prof.dr. Ilie Moldovan, *Îndreptar şi îndumnezeire în Cartea Psalmilor*, în „Studii Teologice”, nr. 3/ mai-iunie 1989, pp. 5-11.

[6] Adrian Poruciuc, „The Romanian Zgripsoroaică `Female Griffin` and Other Reprezentatives of the Netherworld”, în *Angels, Demons and Representations of Afterlife within the Jewsh, Pagan and Christian Imagery* (coord. Iulian Moga). Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2013, pp. 95-102.

[7] Despre acest motiv, vezi V. I. Propp, *Morfologia basmului*. Traducere de Radu Nicolau. Studiu introductiv şi note de Radu Nicolau. Bucureşti, Editura Univers, 1970, pp. 59-60.

[8] „Ea îi spuse că fiecare din zmei şi-a ales câte una din ele şi le tot sileşte să-i ia de bărbaţi, iară ele se tot împotrivesc cu fel de fel de vorbe, cerându-le câte în lună şi în soare, şi ei se fac luntre şi punte de le împlinesc toate voile” (56). Manipularea zmeilor este posibilă doar în cazurile în care lipseşte zmeoaica bătrână.

de şapte zile. „Odihna" şi „desfătarea" sunt expresii ale răsplatei profane de natură sexuală[9], neritualizate, prin urmare profanatoare la adresa spiritualităţii „lumii de jos", lumea zmeoaicei şi a marilor zeiţe ale fertilităţii. Pauza (2+7) durează nouă zile, „numărul perfect" al basmului nostru popular. Cei trei îşi continuă apoi călătoria spre cele din urmă palate (din aur), ale zmeului cel mic, „antipodul" lui Prîslea sau „gemelarul" lui negativ, adevăratul hoţ (rănit/ marcat) al merelor de aur.

Aruncarea buzduganului şi gestul-replică al eroului se repetă şi în acest caz, buzduganul lovindu-l pe zmeu în piept[10]. Lupta începe dimineaţa şi se continuă pe tot parcursul zilei până spre seară, când zmeului, îngropat în pământ până în gât, i se taie capul. În timpul luptei, la amiază, cei doi se metamorfozează în *pară de foc*. Din perspectiva ştiinţelor paranormalului am avea aici exemplul basmic al „combustiei sponatane" provocată în cazul de faţă de prezenţa „soarelui negru": „când fu pe la amiez, se făcură amândoi două focuri şi aşa se băteau" (58).

Amiaza îl are ca simbol pe toridul *Nergal* („Soarele negru" al morţii/ morţilor) sau, în lumea profană, „soarele în cruce", cel care-l dezlănţuie pe demonul *acediei* („neglijenţa" sau „lipsa de interes"). Corbul, simbol al morţii[11], de vreme ce ne aflăm în „lumea de dincolo", trece „accidental" pe deasupra lor. El este evocat pe rînd de cei doi combatanţi cu promisiunea unui sacrifici. Zmeul, al cărui drept de a vorbi primul este dat de lumea în care este stăpân, apoi Prâslea îi cer să aducă *seu* pentru ca focul propriu să nu le mai consume esenţa sau energia de viaţă, putând astfel să o direcţioneze în lupta cu adversarul. Soarele „în cruce" este distructiv atât pe pământ, cât şi în „reflexia" aruncată în lumea de dincolo Destinul luptei va fi decis de fecioara care, spre seară, oferă apă tânărului însetat.

Cu cele trei bice luate din palatele zmeilor eroul loveşte în cele patru colţuri prefăcându-le în mere, lăsate spre păstrare tinerelor fete. Simbol al tunetului şi al masculinităţii, biciul este folosit de Prâslea. Uzanţa sa apare şi în cadrul riturilor populare expiatorii. La fel ca tunetul ce se aude peste tot, biciul dictează asupra spiritelor punctelor cardinale. Exorcizându-le, ele „eliberează" lucruirile (palatele) metamorfozate în „forma perfectă" ce poate fi *purtată*, cea a merelor de aur. Palatul şi furca de aur, practic orice obiect scos din mărul de aur, sunt expresii materializate ale potenţelor sacrului. Pentru că se poate interacţiona cu acestea, vom afirma că sunt expresii ale inconştientului personal ce „prind" formă în conştient.

Odată metamorfozate, „paletele" se află acum sub controlul conştientului, „biciul" fiind simbol al conştientului, al practicii terapeutice, prin intermediul căruia inconştientul personal este ţinut sub control. Legat de forma construcţiilor, deducem din „orientarea" lor cardinală că sunt „pătrate". Constrâns de forţa loviturilor, pătratul se goleşte pe sine expunându-se ca cerc şi, precum în monedele chinezeşti, materia se revelează pe sine ca un *gol* ce se poziţionează păstrându-şi forma „plinului" rotundul *iluziei* sale.

Pentru a ajunge la deschiderea prăpastiei spre tărâmul oamenilor (a conştientului), cei patru vor urma „liniar" acelaşi drum. Luând cu ei merele de aur, ei nu vor lăsa nimic în acest spaţiu al inconştientului arhetipal (colectiv). Cele trei fete (*libidourile*,purtătoare ale inconştientului personal) vor fi ridicate pe rând cu ajutorul frânghiei şi scoase din groapă, spre a fi „salvate" de fraţii mai mari ai lui Prâslea. Conştientizarea prezenţei „întreite" a instinctelor nu înseamnă şi controlul asupra pulsiunilor generate, în parte, şi de inconştientul personal. Cei doi fraţi *invidioşi*, deci incompleţi, în loc să-l ridice şi pe mezin pentru a reface „unitatea trinitară" a conştientului, dau drumul „frânghiei" (conexiunea care îi păstra în legătură cu conştientul personal) în groapă (în spaţiul inconştintului colectiv), producând ceea ce în medicina şamanică se numeşte „pierderea contactului" cu sufletul masculin (*animus*), stare diferită de *răpirea* demonică a sufletului feminin (*anima*)[12].

---

[9] Textul ne pare elocvent în acest sens: „O săptămână întreagă se desfătă împreună cu amândouă fetele" (57). Pentru că cele două trebuiau să aparţină fraţilor mai mari, ceea ce se întâmplă este o formă de pedepsire a acestora pentru luarea în râs a curajului, respectiv a bărbăţiei mezinului. Oricum, ele nu vor deveni soţiile fraţilor mai mari, Prîslea luând la finalul misiunii sale de soţie pe cea mai mică dintre surori. Ne întrebăm ce se va întâmpla cu celelalte două, dacă nu avem de-a face aici cu sugestia unei relaţii poligamice.

[10] Dacă cel mare este lovit în urmă, semn al forţei fizice, cel mijlociu în cap, semn al inteligenţei, zmeul mezin primi lovitura în piept/ inimă, semn al pasiunii nemăsurate.

[11] Cf. Niculina Chiper, *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc*. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2006, p. 185.

[12] Un suflet răpit este un suflet posedat, prin urmare, „atunci când eroul izgoneşte duhul cel rău care sălăşluia în sufletul fetei de împărat, el acţionează întocmai ca un şaman" (V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic.* Traducere de Radu Nicolau. Prefaţă de Nicolae Roşianu. Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 47. Despre anima sau „fata cu puteri rele", vezi George Călinescu, *Estetica basmului*. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 243-245). Conform demonologiei creştine, sufletul nu poate fi posedat, ci doar corpul. Se poate vorbi, totuşi, de o formă de posesiune

În principiu, starea bolnavului este descrisă ca *scinziune* sau *fragmentare* brutală a sufletului, de unde şi comportamentul irațional al acestuia. Partea care îi este „răpită" (cauza poate fi un atac demonic sau păcat) trebuie recuperată din lumea subterană de către şaman. Cu alte cuvinte, în cazul nostru, elemente (fecioarele) ale inconştientului colectiv invadează spațiul conştientului personal care nu a reuşit a se recupera pe sine în procesul de vindecare. Până aici avem de-a face cu o inițiere ratată. Paradoxal, *impulsul* salvator de respingere a prezenței conştientului în lumea de dincolo, unde nu are nici ce să caute şi nici de ce să stea, vine din partea inconştientului colectiv, arhetipal.

3. Inițierea sau privitul din abis

Rămas singur şi deznădăjduit, eroul priveşte în jur, *auzul* fiindu-i atras de „un țipăt şi o văietare care îi umplu inima de jale" (60). *Vede* un balaur care, încolăcind un *copac*, urcă spre a mânc din cuib nişte pui de zgripțuroi. Auzul şi văzul sunt simboluri ale comunicării de tip profetic ale inconştientului în general. Introducerea în cunoaşterea acestuia se face treptat, de la simplu la complex, de la auz la văz. Acțiunea şi interacțiunea întrețin spectrul comunicării dintre inconştient şi conştient. Fără a sta pe gânduri, Prâslea cel viteaz ucide monstrul tăindu-l în mai multe bucăți. Puii îi mulțumesc, iar el, înțelegându-i, le răspunde în „limba adamică" sau, în credința păopulară, „limba animalelor"/ păsărilor. Prin capacitatea de a intra în relație cu „formele" alterității, Prâslea îşi dovedeşte „filiația" divină.

Creaturi specifice lumii de dincolo, puii de zgripțuroi reprezintă manifestările uraniene ale unor potențe arhetipale a ceva specific „vaporos", situație ce ne trimite înspre practica alchimică. Sunt potențe capabile de a se aprecia pentru a intra în relație cu conştientul. Interesant este că ele nu relaționează cu inconştientul colectiv. Cert este că niciodată conştientul nu a avut ştiință de existența inconştientului colectiv, pe când de prezența celui personal s-a lovit în urma interacțiunii cu proiecțiile acestuia: zmeii hoți.

În basmul analizat aici, atributul care vizează comunicarea între conştient şi inconştientul colectiv, posibilă doar în spațiul-stare a celui din urmă, respectiv lumea de dincolo, este *limbajul* „animalelor", imposibil de „înțeles" în stare conştientă, cu alte cuvinte, un „limbaj şamanic" (al spiritelor celor morți şi ale sufletelor (demoni, elementali etc.[13]), fără alterarea conştiinței de sine. În lumea arhetipurilor, comunicarea de acest fel nu este inedită, ci naturală prin cuprinderea ei universală. Chiar dacă conştientul nu a fost niciodată inconştient personal şi cu atât mai puțin conştient, *logosul* reprezintă suportul relaționării potenței şi voinței. De altfel, acesta este şi „principiul" pe care lumea a fost creată. Deloc metaforic pentru descrierile practicii magiei vindecătoare, apare descrisă aici faza profundă a extazului şamanic, când animale-zei ale lumii de dincolo îşi oferă ajutorul în dificilul proces de recuperare a sufletului.

În basm, pentru a se salva, Prâslea sau „conştientul cel viteaz" se vede condiționat de înfăptuirea unei fapte de „vitejie". Să nu uităm că în lumea inconştientului arhetipal, conştientul nu este bine venit aici, fiind „parazitul" capabil de a „elibera" potențe, fapt care, de altfel, se şi întâmplă. Balaurul este perceput de erou (sau în prezența conştientului) ca manifestare a potenței arhetipale, de data aceasta, *chtoniene*. Balaurul se opune permanent oricărei comunicări dintre „secțiunea" sa uraniană (zgripțuroi), „refugiată" în *copacul* „binelui şi răului"[14], şi conştient.

Copacul se prezintă ca o „delimitare" a stărilor arhetipale. Datorită lui devine posibilă pentru conştient *discernerea* între calitățile acestora, nu prin cunoaşterea lor directă, de altfel, imposibilă, ci prin imaginea transmisă: pasăre – zbor vs. balaur/ şarpe – pământ. Uciderea balaurului este indicată pentru

---

indirectă asupra sufletului prin dependența de simțuri „generatoare" de „pofte păcătoase". Prin urmare, poftele „posedă" sufletul în mod direct creându-i dependență față de înfăptuirea păcătoasă, şi astfel, indirect demonul posedă, prin acceptarea ispitei, sufletul. Creştinismul actual nu ia în discuție noțiunea de *simbion* sau emulație directă între demon şi sufletul ce i se dăruieşte de bună voie. Cel mai probabil despre o astfel de relație om-demon vorbeşte Propp, cu atât mai mult, cu cât şamanismul este, din perspectivă creştină, o credință „idolatră".

[13] Cf. Val Cordun, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm.* Ediție îngrijită şi prefață de I. Oprişan. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 63.

[14] „Cauză" a blestemului, fructele sale sunt blestemate. Într-un basm cu influențe ale demonologiei iudacie, o țigancă invidioasă pe Ileana vrea să o ucidă otrăvind-o cu un fruct (măr) din pomul cunoştinței binelui şi răului. Demonul Asmodeu este înlocuit de Benga („diavol"). Din text aflăm că „acest diavol, Benga, îi aduce un măr din acel pom din care Eva gustând a fost gonită din Eden; pe acel măr să-l dea Ilenei, şi ea va muri îndată (Moses Gaster, *Studii de folclor comparat.* Ediție îngrijită, prefață şi note de Petre Florea. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2003, p. 103). De observat diferența de abordare în regiile basmice a celor doi pomi edenici. Pomul vieții este „agreat" pentru calitățile sale divine, nealterate de fapta păcătoasă a omului, de unde şi dorința de a-i gusta fructul, de asemenea, măr.

„eliberarea" acestei „secțiuni" uraniane a arhetipului inconștientului colectiv capabilă de *ascensiune* necesară în procesul de „autosalvare" a eroului.

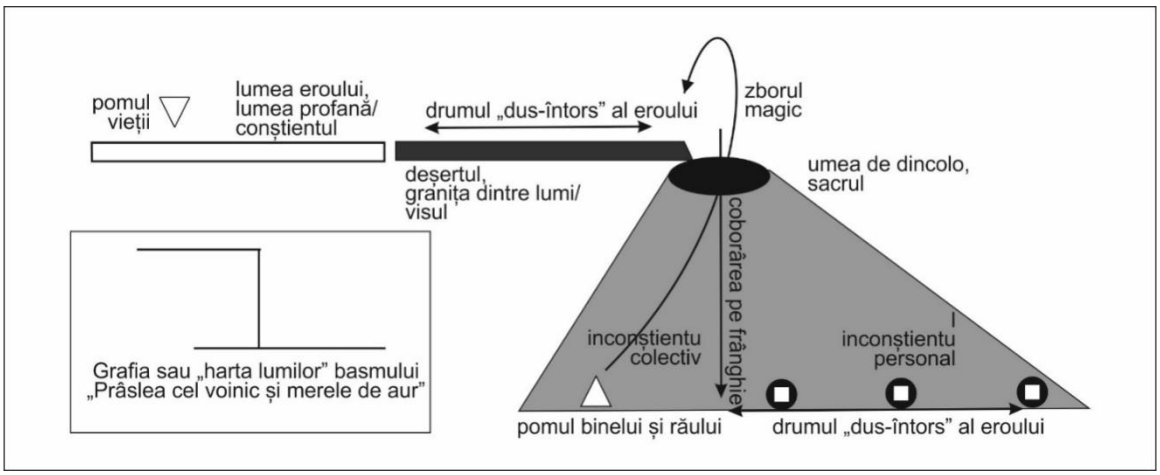
În linii mari, avem descrisă „lupta" Eului purtată în lumea *umbrei* atât cu inconștientul personal, cât și cu inconștientul colectiv. Aceste forțe își doresc intrarea nu numai în relație cu conștientul, prin vis (văzut de noi sub forma iconică a depășirii spațiului de graniță prin descensiune) sau continuarea acestuia ca transă (stare reprezentată aici prin zborul magic dincolo), ci și prin capacitatea de a i se opune, de a-i „bara drumul" (ebr. *satan*). Dacă la început trec neobservate, încadrându-l insidios în ceea ce creștinismul numește ispită, mai apoi, prin *acceptio*, conștientul se va lăsaposedat complet de ele, fie de bună voie (de arhetipurilor personale), fie din neputință (de inconștientul colectiv – arhetipal). În practica demonologică, acceptarea (conștient) acestei stări se numește *simbioză*, posedatul neputând fi vindecat fără ca moartea bolnavului să nu survină. Prin urmare, el nu mai este un „bolnav", ci un *actant magic* al „răului".

Altfel, din perspectivă șamanică, atunci când conștientul este reținut și „consumat" în captivitate de inconștient, eliberând în „corporalitate" locul său sau în lumea de deasupra, corpul va rămâne, fie în stare cataleptică, fie manifestările bolnavului vor fi imposibil de controlat. Atâta timp cât sufletul este „suspendat" sau „pierdut", victima este cataleptică sau nebună. Cât despre moartea sufletului (consumarea lui totală), aceasta va surveni odată cu cea a trupului, pentru că arhetipurile nu sunt capabile, ori nu-și doresc, odată ce primesc aici *conștiința de sine*, să se susțină singure (autonome). Ele preferă o existență *parazitară* în locul consumării sau punerii în valoare a propriilor potențe, echivalentul unui act creator, nu neaparat bun, în sens biblic.

Constatând că „ritul" consumării de către balaur a puilor a fost „stricat", „curioasă", Zgripțuroaica află de existența salvatorului și, la insistențele puilor (la rândul lor „extensii" sau iconuri „tinere" ale arhetipului păsării (încă incapabile de a penetra conștientul) nu îl *mănâncă*, fiind chiar de acord să îl „ajute" (practic, să scape de el) purtându-l în *zbor* (stare parazitară, semn al neputinței conștientului de a se salva prin sine însuși) până *sus* pe tărâmul său. Îi cere pentru aceasta un efort maxim, stabilit prin cifra 100. Ea dorește să i se pregătească 100 de bucăți de carne crudă (cel mai probabil luate din corpul balaurului) și tot atâtea de pâine (aliment preparat în casă).

Carnea balaurului înmagazinează potențele „grele" ale inconștientului „hylic" de care zgripțuroaica nu dorește să se detașeze total; pâinea reprezintă simbolic „trupul ușor" al eroului, respectiv conștientul, prin urmare un *substitut* al acestuia. Ambele (carnea și pâinea) sunt simboluri-pârghii de forță atât ale inconștientului (abisal), cât și ale conștientului. Zgripțuroaica se „ancorează" în cele două forme constituve ale Eului, cu scopul de a se „pivota" în conștient și a „reveni" mai apoi în inconștientul arhetipal. Va atinge totuși „starea de conștiență" de *sine* cînd va gusta „carnea" „celuilalt tărâm". Nu se va lăsa „sedusă", fiind trasă înapoi de „amintirea" puilor. Pasărea deveni astfel simbolul mișcării pivotante, cu arborele „cuib" în calitate de centru axial, simbol arhetipal al binelui și răului, „înghițit" actualmente de *lumea umbrei*.

Aproape de „suprafață", bucățile de carne se sfârșesc. La rândul său, inconștientul nu are cunoștință de faptul că „greutatea" (controlul) conștientului crește direct proporțional cu apropierea de lumea sa, fapt ce diminuează puterile arhetipurilor. Câtă vreme „suportul magic" (zgripțuroaica) al inconștientului trebuia „hrănit", Prâslea realizează pericolul de a „sucomba" definitiv în lumea de dincolo, motiv pentru care se *automutilează* prin tăierea unei bucăți de *carne* din *coapsa* sa. Neavând de ales, o aruncă păsării care, simțindu-i gustul străin, „dulce", nu o înghite. Deși simte dorința de *a ființa*, ea renunță, invocând pe bună dreptate că locul ei (deocamdată) este alături de pui. O face voalat prin reafirmarea promisiunii făcute acestora. Am încercat să „recuperăm grafic" întreaga călătorie a eroului, în figura de mai jos.


pomul vieții
lumea eroului, lumea profană/ conștientul
drumul „dus-întors" al eroului
zborul magic
deșertul, granița dintre lumi/ visul
umea de dincolo, sacrul
coborârea pe frânghie
inconștientu colectiv
inconștientu personal
Grafia sau „harta lumilor" basmului „Prâslea cel voinic și merele de aur"
pomul binelui și răului
drumul „dus-întors" al eroului

Pentru moment, Prâslea este „șchiop", semn al începutului „actului de posedare" al inconștientului. Scapă mulțumită celor invocate de Zgripțuroaică dar și pentru că aceasta, *neînghițind carnea*, refuză posesiunea. Basmul spune că ea „o dete afară dintr-însa, i-o puse la loc, o unse cu scuipat de al său, și se lipi" (61). Avem aici certificarea faptului că *niciodată* conștientul *nu este bine venit în inconștient*. După acest moment, „ea se duse în prăpastia de unde ieșiseră și Prâslea plecă spre împărăția tatălui său" (*ibidem*).

Din perspectivă șamanică, marcajul magic în urma contactului cu zeitatea lumii de jos este cât se poate de clar. Eroul-șaman este „consumat" și „reînnoit" prin lipirea cărnii cu salivă divină, al cărei rol vindecător îl vom regăsi mai târziu și în Evanghelii (cf. *Ioan*, 9, 6). Automutilarea este un proces magic *necesar*,diferit însă de șchiopătare și ologire. Șchiopătarea apare în mituri ca *efect al pedepsirii* zeităților devenite „infernale", la fel cum, în basm, găsim motivul zmeului șchiop[15] sau în cazul ființelor care încalcă limitele spațialității propriei lumi, trecând granița altor împărății spirituale[16]. Pe de altă parte, privind din direcția practicii magiei, ologirea este întâlnită în *procedee* (vrăji și descântece) ce vizează „furtul de mană"[17].

4. Otpust

Reîntors în lumea celor vii, Prâslea cel voinic își recapătă treptat recunoașterea, prin capacitatea (magică) de a trece câteva încercări ce nu fac altceva decât să îi confirme prezența și, în apropierea bătrânului rege, identitatea. Se va reîntâlni cu familia sa, frații urmând a fi pedepsiți de mâna Destinului, aici numit „Dumnezeu". Basmul se încheie „rotund" prin „readucerea" auditoriului în confortul spiritual al creștinismului.

Pentru că nedreptatea a fost făcută lui Prâslea, împăratul, sau legea morală după care conștientul profan se conduce, îi va acorda acestuia dreptul de judecată asupra fraților lui mai mari. Ei sunt „renegați" de regalitate și implicit de legea divină a cărei expresie se vrea. Motivul aflării voinței divine cu privire la destinul celor doi „fratricizi" pare inutil, de vreme ce existența lor, în ceea ce-i privește, au dovedit-o de la început a fi inutilă.

Răspunsul lui Prâslea este ușor de ghicit, întrucât el este *eroul cel bun*: „Tată, eu îi iert și pedeapsa să o ia de la Dumnezeu. Noi vom ieși la scara palatului și vom arunca fiecare câte o săgeată în sus și Dumnezeu, dacă vom fi cineva greșit, ne va pedepsi (...) aruncară săgețile în sus și, când căzură, ale fraților celor mai mari le căzură drept în creștetul capului și-i omorâră, car a celui mai mic căzu înainte" (63). Dincolo de faptul că cei doi și-ar fi putut evita moartea, judecata celui mic nu are nici cea mai mică legătură cu spiritualitatea creștină.

---

[15] Vezi Otilia Hedeșan, *Basme din Banat. Lecturi postcanonice*. Timișoara, Editura Universității de Vest, 2016; basmul: *Povestea lui Moijli*, p. 187.

[16] Este cazul albinei șchioape din basmul *Rozuna, doamna florilor*, care, după ce a trecut neinvitată granița (un curs de apă) împărăției unei zâne, a fost prinsă și pedepsită (*Ibidem*. pp. 176-177). Albina este o prezență-extensie a arhetipurilor inconștientului colectiv, cu aceeași tendință uraniană precum a zgripțuroaicei. „Gemelarul" ei este arhetipul *hylic* al ariciului.

[17] Facem referire la „cazul Țugulea", basm unde Zmeoaica Pământului îi fură acestuia vinele lăsându-l olog. Motivul ologului îl găsim la Petre Ispirescu (*op. cit.*, în *Țugulea, fiul unchеșului și al mătușii*, pp. 206-222) și G. Dem. Teodorescu (*Basme române*. Ediție îngrijită, prefață și rezumate în limba română de Danca Fotino. București, Editura pentru Literatură, 1968, *Țugulea, fiul mătușii*, pp. 23-54.

Mai întâi, judecarea finală nu se face aici pe pământ. Dar cum basmul crede că veşnicia s-a născut şi rămâne la sat, cei vinovaţi nu trebuie să aibă parte de ea. Este evident că cei doi sunt vinovaţi, dar pentru că vina lor nu are leac, „sinuciderea" nu vine decât ca o ultimă confirmare a respingerii divine a vieţii. În basm, pedeapsa, cu efectul ei *final*, moartea, are loc aici, pământ şi nu în faţa tronului ceresc. Pe de altă parte, dacă îi ierţi pe cei ce ţi-au greşti, nu mai apare împotriva lor nici judecată divină. Practic, dacă iertarea este completă, divinitatea nu are ce să judece. Concluzia noastră este că Destinul, prezent prin apelativul metamorfozat, îi vrea morţi, iar Prâslea, diplomat, nu are nimic împotrivă.

Otpustul basmului este „clasic" prin elementele sale simbolice. Povestitorul îşi termină povestirea afirmând că o ştie de la nunta mirilor pe la care a trecut nefiind invitat (magia povestitului se fură) şi care ar putea trăi şi astăzi (afirmă prezenţa veşniciei aici şi nu în lumea de dincolo), de unde „luai o bucată de batoc[18],/ Ş-un picior de iepure şchiop,/ şi încălecai p-o şa, şi v-o spusei dumneavoastră aşa" (*ibidem*). Simbolismul acvatic şi cel animalier-demonic indică încălcarea secretului ezoteric al basmului. Identificăm o cunoaştere expusă voalat profanilor, o învăţătură care, mulţumită prezenţei creştinismului, şi-a pierdut auditoriul iniţiat. Dacă aşa stau lucrurile, atunci este evidentă tragica dispariţie a unui tip de învăţătură, ale cărei ultime încercări de a se salva o reprezintă regia basmică. În fine, actul recuperator de sine reprezintă un motiv basmic suficient de important pentru a fi afirmat în procesul întemeietor al fiinţei, întrucât tot ceea ce fiinţează cu adevărat (conştient) a *suferit* cândva o adevărată iniţiere.

Bibliografie

*** *Basmele Românilor. Petre Ispirescu*, vol. I. Bucureşti, Curtea Veche Publishing, 2010.

Chiper, Niculina, *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc*. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2006.

Călinescu, George, *Estetica basmului*. Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1965.

Cordun, Val, *Timpul ân răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm.* Ediţie îngrijită şi prefaţă de I. Oprişan. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2005.

Gaster, Moses, *Studii de folclor comparat.* Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Petre Florea. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2003.

Moldovan, Ilie, *Îndreptar şi îndumnezeire în Cartea Psalmilor*, în „Studii Teologice", nr. 3/ mai-iunie 1989.

Otilia, Hedeşan, *Basme din Banat. Lecturi postcanonice.* Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2016.

Poruciuc, Adrian, „The Romanian Zgripsoroaică `Female Griffin` and Other Reprezentatives of the Netherworld", în *Angels, Demons and Representations of Afterlife within the Jewsh, Pagan and Christian Imagery* (coord. Iulian Moga). Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2013.

Propp, V. I., *Morfologia basmului.* Traducere de Radu Nicolau. Studiu introductiv şi note de Radu Nicolau. Bucureşti, Editura Univers, 1970.

Propp, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic.* Traducere de Radu Nicolau. Prefaţă de Nicolae Roşianu. Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Roşianu, Nicolae, *Stereotipia basmului.* Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Schullerus, Adolf, *Tipologia basmelor româneşti şi a variantelor lor.* Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne. Traducere din limba germană de Magda Petculescu. Ediţie îngrijită de I. Oprişan. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2006.

Teodorescu, G. Dem., *Basme române*. Ediţie îngrijită, prefaţă şi rezumate în limba română de Dtanca Fotino. Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1968.

[18] Batocul este spinarea afumată, sărată şi uscată a morunului sau nisetrului, specii care migrează din mare (apă sărată) în fluvii (apă dulce).

INTERTEXTUAL REFERENCES – A BENCHMARK OF ALEXANDRU ANDRIŢOIU'S LYRICISM

Ruxandra Gavra
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Alexandru Andriţoiu's creations encompass numerous intertextual elements, toponyms, famous names, terms from the arts and sciences, Latin expressions and so on. The intertextual elements consist in allusions to literary motifs, characters from significant texts and the lines they speak within them, both from Romanian literature, as well as universal literature. The chronotopes, on the other hand, play a significant role in creating novel associations, ensuring the originality of Alexandru Andriţoiu's lyricism.

Keywords: literature, lyricism, intertextuality, chronotope, literary motifs

"…I love the epigony of these inherited things/ and the aura through which I venture to speak" – are lyrics that outline a veritable profession of faith from Alexandru Andriţoiu, whose lyrical oeuvre spans numerous toponyms, intertextual elements, renowned names, terms from the arts and sciences, and Latin expressions. Referencing the works of those who have come before him, a statement that can be found in the text of *Cărţi vechi*[1], represents an act of permanent interaction to national, but also universal heritage, at the same time highlighting an affirmation of the creative I, who defines himself only through his belonging to a tradition of literature.

His entire oeuvre is rife with intertextual references, becoming a compendium of literature with references to representative writers, works and characters. In the poems of Alexandru Andriţoiu, there are several degrees of intertextualization. Most of the time, the poet chooses intertextuality, which is visible in the allusions to literary motifs, toponyms, characters and lines from other texts, engaging the reader in this interplay with the text. By using paratextuality, Andriţoiu updates titles such as *Aştept anul Unu, Gorunul* or *Pescăruşul*, giving them new connotations, true to his specific ludic spirit.

Romanian literature has a special role in shaping the elements of intertextuality. First of all, poet Andriţoiu brings important Romanian writers before the reader. For example, the appearance of the chimney sweeper on New Year's Eve allows a reference to a well-known text written by Grigore Alexandrescu: „mă fă să cânt cu foc/ de Anul Nou, ca bunul Grigore-Alexandrescu" (*Coşarul*). The lyrics of poet Tudor Arghezi have a special impact on the sensitivity of the poet. His soul opens up before the invaluable works of the former, which engages his senses: „sunetele lor de-argintărie/ urcă-n mine tinere şi azi,/ gustul lor de fruct oprit mă-mbie/ şi le pipăi ca pe un atlaz./ Şi le văd ca pe nişte palate/ ridicate în azur şi-n vânt…".

The psalms of Dosoftei, „cel cu nervii şi melosul în strune", lead the reader „către-nceput de harfe şi-nspre sfârşit de lume" (*Cărţi vechi*). The precarious living conditions lead to a comparison to the poet Eminescu: „un tăciune şi-un cărbune/ fostu-ne-au încălziciune/ şi din Eminescu-un vers/ ne-a fost hrană-n univers,/ hrană vie şi merinde,/ ce, nestinsă, ni se-

[1] When referring to this text, Ilie Constantin delineates epigony from epigonism and states that the difference lies in "the acknowledgment of belonging to a spiritual family" (Ilie Constantin, *Despre poeți*, p. 77). On the other hand, Aurel Martin believes that, in this text, beauty "represents the expression of national genius," noting "the evocation, in Pillatian spirit, of his predecessors and the homage paid to deathless writings" (Aurel Martin, *Poeți contemporani*, vol. II, p. 162-164).

aprinde". In *Ajun de iarnă*, the poetic voice depicts itself as a reader of Ion Pillat's poems. The exegetes have otherwise noted similarities between the lyricism of Andriţoiu and that of Pillat[2], while establishing correlations, at the same time, with the works of Lucian Blaga, Alecsandri and other „forty-eighters"[3].

Other times, the poet riffs on representative works of Romanian literature: the poetry of Magda Isanos, *Aştept anul unu* („aştept, precum poeta, anul Unu" - *Moment de iarnă*), *Papucii lui Mahmud*, by Gala Galaction, is mentioned in the poem *Pe Dunăre-n sus*, while fall is „mai galbenă ca Palia de la Orăştie" (*Autumnală*) and so on. A lover provides light and hope („cu ochii-ţi negri sugerai lumina" - *Flacăra*), rekindling the reader's memory of Lucian Blaga's *Izvorul nopţii*.

Through his creations, Andriţoiu shows a good knowledge of literary folklore, referencing various literary sub-genres and quoting well-known lyrics. For example, he relates to „cântecele care încep cu «frunză-verde»" (*Soţiei mele*), the fairytales (*Miracolul armonicii*) and the ballads composed by „foştii barzi analfabeţi ai stânii" (*Natură moartă*, *Grima*). A rural landscape reminds him of the folklore: „patru boi leagănă carul/ ca-n romanţa populară" (*Natură moartă*). Texts such as *Icoane, Timpul, Coşarul* contain references to legends, because, for example, „coşarul, fericitul, (…) întreţine, sacru, legendele străbune/ şi flacăra la care, suavi, am degerat/ dând doinei trup, baladei, din om în om, renume".

In the poem *Mândria*, the poet highlights the anonymous nature of folk literature, giving *Mioriţa* as an example, while in *Poem*, he describes himself as „fluierând vechi arii populare". A series of characters that are representative to folk literature are brought to the fore, such as Prince Charming (*Timpul*), „un roşu crai"(*Icoane*), for the poet to then liken himself to a prince in *Reîntâlnire*.

The influence of folklore is powerfully felt in the poem *Ritmi folclorici*. As the title suggests, the author borrows the versification that is typical of folk poetry, but also specific literary themes and motifs. The introduction is outlined in the spirit of Romanian literary folklore, but the poem does not commence with the specific "frunză verde", but with "lemn frumos"; the attributive „de palisandru" is, however, completely original. Thus, a poem inspired by Romanian folk lyrics, containing a series of specific themes and motifs, begins with the lyric „lemn frumos de palisandru", the rosewood being an exotic tree. The explanation behind this could be, besides an affinity for all that is ludic, the prosodic requirements, as the term "palisandru" rhymes with the proper noun "Alisandru" from the second lyric.

The text is shaped around two literary motifs: being forgotten and yearning. Yearning is comically rendered, as the poet reveals, in an original fashion, how this feeling considerably consumes him: wishing to find yearning, he puts on „opinci de fier", so that yearning sells him to a shop „cu mărfuri de nostalgie". Even more comical is the image of a salesman yearning: „de-ar fi dorul vânzător, m-aş face neguţăţor/ de parfum şi portocale/ pentru sânii dumitale,/ de colori şi mirodenii/ care dau podoabă lenii,/ de cuţite de argint/ pentru inimi care mint…". There are wordings that are specific to folk poetry: „m-am născut pe foi de mură/ aspru la căutătură, / (…) M-am născut copil din flori/ noaptea pe la cântători…". His creation depicts powerful emotions, the suffering that he has drifted from his lover: „îmi las cântecul să

[2] The influence of Ion Pillat's lyricism has been signaled by exegetes such as Eugen Simion (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, p. 100), Dumitru Micu (Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, p. 275) and Eugen Barbu (Eugen Barbu, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I, p. 342-343). Aureliu Goci, on the other hand, believes that Ion Pillat becomes, for Alexandru Andriţoiu, "a complete model" (Aureliu Goci, *Geneza şi structura poeziei româneşti în secolul XX*, apud Alexandru, *Aura sonetului*, p.150).

[3] Eugen Simion identifies the Blaga-esque metaphysical theme in the poem *Gorunul*, "transplanted in the terms of social lyricism, of Neo-Classical nature…" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, p. 95). In Dumitru Micu's opinion, the lyrics of *Iernând* are reminiscent of Alecsandri's lyrical pastels. He also highlights a Western influence here „through intellectuality, through grace, through intertextuality, through „the spirit of finesse, "an Eastern influence, a Neo-Anacreontic one, through „accents of gallant declamations,", but also „echoes from the Văcărescus, Conachi, as well as Anton Pann" (Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane*, p. 272, 275).

zboare,/ ruşine mi-e şi de floare./ Îmi gem pasul pe pământ,/ ruşine mi-e de mormânt,/ că te-am dat, în clipa sumbră,/ ca-ntr-un jalnic con de umbră…".

A panorama of universal literature is also shaped here. There are references to numerous distinguished writers from universal literature, starting from the ancient times. Thus, when describing an abandoned well in disrepair, the poet compares it to Homer: „fântâna oarbă ca Homer", a lyric that appears four more times in the seven quatrains of the poem (*Balada fântânii*). Presenting the sessile oak as a witness of history becomes a good opportunity to compare it to the ancient poet Horace, replete with even common traits found between them, drawing a novel, original parallel between the two: „Horaţian de clasic şi solemn,/ şi filosof în verdea ta tăcere…" (*Gorunul*).

The poem *Citeşte-mi din Horaţiu…*, dedicated to Ovidiu Drimba, revisits Horace's work, namely the poem about Taliarchus. *Sic transit* begins by positioning itself against Horace's lyricism: „după război şi pace, pe-această veche stea,/ fug anii ca torenţii, Leuconoe", while the ending builds towards symmetry: „Leuconoe, iată cât de fecunzi trec anii". The ending of *Colină la sud* is represented by the words "an epode signed by Horace". Virgil is also mentioned in *Scenă pariziană*, thus completing the list of great ancient writers[4].

When describing a girl passing by on the beach, the poet addresses her thus: „iertaţi-mă, îmi pare/ că sunteţi Pescăruşul lui Cehov". These lyrics reappear at the end of the poem in the form of a question: „iertaţi-mă, distinsă trecătoare,/ nu sunteţi Pescăruşul lui Cehov?" (*Pescăruşul*).

Also among the writers mentioned are: Francis Jammes (*Ajun de iarnă*), Leopardi (*Schiţă*), Valéry (*Colină la sud*), Whitman (*Iarba*) and so on. The lyrics of *Exerciţiul stilistic* („roua plânsă în Bacciserai") reference Pushkin's *Fântâna din Bahcisarai*, while Racine is described thus: „Racine cu pletele de înger bate/ la porţi stilate" (*Scenă pariziană*).

In what concerns the representative works of universal literature, with Italian writer Boccaccio's oeuvre as a blueprint, Andriţoiu writes a poem named *Decameron*, composed of eight tableaux, tracing the image of the Vatican. Other times, the powerful feelings related to a love affair determine the poet to quote lyrics that are well embedded in his mind: „sublime amănunte/ descrise-n stilul clasic de un poet vestit" (*Reîntâlnire*). "Absurd prose works" also come to his mind (*Pe Dunăre-n sus*).

Greater attention is given to the characters. Work becomes a starting point to mentioning Cinderella: „munca, în simplul ei veşmânt,/ ieşea, cenuşăreasă din triste catacombe" (*Mândria*). Drinking a good cup of coffee offers the poetic voice the occasion to reminisce about his grandparents, who are compared to two Shakespearean characters: Hamlet and Ophelia, even if his grandmother imagined herself a princess (*Romantică*).

The poem *Cal* begins with the following: „oricând voi da regatul pentr-un cal/ şi, pentr-un nechezat prelung, o cupă", referencing Richard III, the eponymous character of a Shakespearean historical drama, and his famous line: „Un cal, un cal! Regatul meu pentru un cal!". Upon witnessing the arrest of a man who stole a loaf of bread („o jimblă-mbietoare"), the poet likens him to Jean Valjean from *Les Misérables*. The iconic characters of Tristan and Iseult are also featured (*Decameron*).

An especially interesting poem is *Livrescă*, dedicated to the famous women of universal literature. The introduction is slightly self-effacing: „de-o vreme-ncoace sunt semeţ şi pur", but the following lyric underlines the strong interest for literature: „iubesc femei din cărţi, femei citate". And so, we enter the gallery of female characters that the poet is in love with. First, there is Lucia de Lammermoor, a character from the historical novel *The Bride of Lammermoor* by Walter Scott, which was a source of inspiration for Gaetano Donizetti when

[4] This interaction with Greek and Latin antiquity has been highlighted by literary critics as well. For example, Eugen Simion points to the Roman elegies of *Aur*, "all built on the idea of the barbarian Norse spirit discovering the imperial splendors and growing other roots faraway" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, p. 100). Dumitru Micu, on the other hand, considers Andriţoiu "through his sensibility … a "Horatian" creature, a man of voluptuousness" (Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, p. 168).

creating the well-known three-act opera *Lucia di Lammermoor*. His imagination then takes him to Madame Butterfly, the heroine of Puccini's opera, taken, however, from David Belasco's play. It seems that the poet has a passion for Francesca da Rimini, Dante Alighieri's character in *Divina Comedie*, who is the subject of an adulterous love story with Paolo Malatesta: „Şi-aş vrea să am cu ea copii din flori,/ dar bate toaca, strigă sihăstria/ la schitul locuit de visători".

Other times, the poet dreams, not unlike Don Jóse, of the sensual Carmen, Prosper Mérimée's character who was adapted as the character of an opera by Georges Bizet. The poet's sincerity is visible from the following lyrics: „cărturar, visez la fruct oprit,/ şi iarăşi recitesc ce-am recitit". The characters of *The Divine Comedy* become a reference point: „frumoase nume: Laura, Casandra,/ sau Beatrice, le-am iubit de mult,/ le reiubesc". Ophelia is also admired for her tenderness, while the evocation of all of these important characters of universal literature becomes an occasion to celebrate them: „şi beau în cinstea lor dement".

The poet admits, however, that Goethe's Margarete represents an ideal for him: „dar mai cu seamă eu, pe-o Margaretă/ ca Faust o tot caut şi o strig,/ căci de un sfert de veac mi-o tot regretă/ fiinţa prin izbelişte şi frig". The dullness of everyday life, depicted metaphorically, is put in relationship with the ideality of art, and the poet soon finds that he loves an idealization, a product of fiction: „cuprind o umbră, negăsind nimic". The confession continues by highlighting how much he cherishes these idealizations of women in literature, who are true benchmarks of femininity: „iubesc femei de spirit şi hârtii,/ regine decupate dintr-o carte,-/ le leagăn tainic prin melancolii,/ frumos şi lung, pe fiecare-aparte...". The final lyric highlights the special relationship that the poet has with books[5], as „bibiloteca feminin mă-ngână".

The exegetes have underlined how ingeniously Alexandru Andriţoiu interlaced these intertextual elements in his lyrical work, adding more charm, but also originality, as they became a hallmark of his[6]. Aureliu Goci named him "a poet of culture", because "in the temple of his poetry, the bookshelves, someone who has read all of the books is officiating; any contact with the real world is carried out immediately through what has been read".

Alexandru Andriţoiu had an impressive grasp on culture in general. He read a lot, he traveled a lot, and the proof of this process of permanent education lies within his oeuvre. Andriţoiu's lyricism turns into a veritable encyclopedia. Thus, when reading his lyrics, we are put in the position of refreshing our knowledge in terms of history, geography, literature, cinema and so on, as these lyrics act as a push towards studying and meditating.

The presence of the chronotope is a constant throughout Andriţoiu's work that we cannot neglect. The poet was not only interested in beauty, in just mirrored play, but also in „sneaking in" slices of knowledge in the lyrics that he created, achieving novel associations, most of the time through comparisons.

When following the spatial reference points, we notice the shaping of a geography, both on a local level, as well as a national and even international level. In his lyricism, Andriţoiu paints, first of all, a picture of his native land, with all of the elements specific to it. Sometimes, however, he captures a vaster space, such as Transylvania, within which „bătrâna Ţară-a Moţilor" (*Pastel moţesc*)can also be found, describing emotions that are

---

[5] Petru Poantă, upon analyzing this poem, underlined the fact that "the poet is aware of the "ridiculousness" of his gesture and the entire poem originates from the ingenuity of this quixotic attempt" (Petru Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, p. 64). Al. Piru believes that "his emotions, light, jokey, are intertextual" (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*,p. 42).

[6] The intertextual elements have, many times, been pointed out by the exegetes: Nicolae Mecu presents "the intertextual hint" (Coord. Eugen Simion, *Dicţionarul general al literaturii române*, p. 167), Al. Piru speaks of "intertextual paraphrases" (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, p. 37), Marin Chelu of "casual intertextual hangouts" (Marin Chelu, *Prefaţă* la *Aura sonetului*,p. 18). On the other hand, Ilie Constantin finds that, in the case of Andriţoiu's lyricism, the lyrical object is shaped only through relationships of "an intertextual order", and that the bookshelf thus becomes "a reference system" (Ilie Constantin, *Despre poeţi*, p. 76, 80, şi *O scurtă istorie a poeziei române, de la folclor la generaţia 1960*, p. 119). Intertextuality constitutes, in Alexandru Ruja's opinion, "the sign … of an artistic credo" (Alexadru Ruja, *Valori lirice actuale*, p. 46-47). Also see Aureliu Goci, *Geneza şi structura poeziei româneşti în secolul XX*, apud Alexandru Andriţoiu, *Aura sonetului*, p. 150.

specific to all those who live in this area, as the very title of his debut collection of poetry states: *În Ţara Moţilor se face ziuă*, or such as Ţara Zarandului (*Ciubărarul*). When analyzing himself in a moment of restlessness, of crisis, the poet likens himself to Transylvania: „seamăn cu Ardealul tot mai mult la faţă,/ vârstă adâncită ca un fost podiş,/ cu tăieri de ape-n trista-i suprafaţă,/ cu tăieri de vânturi până la pietriş" (*Lui Ion Horea*).

The national patrimony is represented by landforms, watercourses and so on. The poet references the Carpathian Mountains, cloaked in their winter garb in poems like *Citeşte-mi din Horaţiu…* or *Omul întreg*. The Ceahlău Massif is of a distinct „alb, semeţ şi-nalt" (*Seralǎ*). The Hercynian Mountains are evoked in the poem *Mă mai priveşti*. Other times, in a moment of meditation, while feeling „lipsit de orizont şi vis,/ de tindere şi patos", he compares himself to „un sicriu închis/ în sfântul munte Athos" (*Decameron*).

Watercourses are also mentioned, such as the Mureş or the Three Criş Rivers (*Ritmi folclorici*). They are joined by the Danube, referenced in the poem *Cărţi vechi*, as well as the text of *Citeşte-mi din Horaţiu…*: „Dunărea e albă ca-n deluviu". The isle of Ada-Kaleh near Orşova also appears here, in the text of *Pe Dunăre-n sus*. This isle, which is given human attributes, is presented as a small Paradise, abounding in figs and fish, which references the image of Turkey, but also primordial times: „toate /… se vor topi în plasma din care-au fost create./ … o să te-ncurci/ în plasele genezei ce s-au re-ntors în ele". This isle „ce doarme ca în cristal o frunză" takes on an exotic aura, evoked with yearning and nostalgia.

This openness towards universality characteristic of Andriţoiu's poetry is also visible in what concerns the spatial reference points. His knowledge of astronomy is transposed into the poem *Stingere*, where he mentions „constellations," „milky ways" and „the Great Bear." In the poem *Sol*, he presents the stars: „în mersul lor rotat,/ descoperind pe boltă sublime evoluţii". The poetic imagery of Andriţoiu also integrates knowledge about Earth. Thus, the continents are sometimes mentioned (*Sol*), or Iceland (*Umbra*) or Florida (*Mâncând pepene galben*). He portrays himself as wearing „şapca … flamandă de poet" (*Burg dominical*), when referencing Flanders (*Livrescă*). In the poem *Euritmie*, the poet sets the polar circles and the Sahara Desert side by side and in opposition. Birth is seen as a blessing, as a divine act, and the association with the land of Canaan highlights the importance of the event (*Maternitate*).

A series of poems traces the Italian space, with reference points such as Sicily or Vesuvius, even leading to a bit of wordplay to describe the game of love: „dar ce-a făcut să-ţi strâng în braţe talia, cum doar Mediterana-a strâns Italia" (*Gest sentimental*). When visiting these lands, the poet wrote *Colină la sud* (Italia, Academia di Romania), as he was truly impressed by the grandeur of the vista: „colino, tu ai adunat comori/ de orbi cipreşi, de tainici sicomori,/ (…) O! pantă clasică de miazăzi/ (…) te urci sub turme şi sub bot de câini/ până la stelele de sus...".

The eight-tableau poem *Decameron* contains a description of the Italian city of the Vatican. The name of the city does not appear anywhere, but can be deduced from the details offered. The introduction is a reference to its origins, where everything is rooted in random chance: „oraş catolic aruncat/ din cer, ca nişte zaruri,-/ viespar ce-ai găzduit, blazat,/ altare şi bazaruri". We can see from the very beginning of the poem the idea that the Vatican is a blend of the sacred and the profane, being both a place of prayer, as well as a territory of commerce. It is maybe for this very reason that the poet believes it to be a blend "of curses, of prayers / and of beatitudes."

The third tableau presents the theme of the creator, which is, however, addressed in an ironic fashion: „pe cine oare l-a împins/ bolnava fantezie/ să te zidească dinadins/ la ceas de nebunie./ Să-şi pună sângele-n mortar/ şi oasele în schele…?". The memories are saddening, as the poet exclames: „oraş pavat cu lespezi mari,/cu lespezi de morminte,/ cât de nenorocit apari/ aducerii aminte". The seventh tableau contains the description of the city and its surroundings in a melancholic key, betraying the *joie de vivre* in the midst of a vegetation that is rich and spellbinding under the sunlight: two poplar trees, a walnut tree, a clover, the apple trees and roses. The eighth tableau explains the reason for which the poet is so familiar with the city: a love affair.

The 1969 visit to the island of Capri leads to the writing of a text called *Fantezie*. This creative fantasy determines him to imagine himself as a pirate with „chipul hrăpăreţ": „Pândim corăbii cu smarald şi smirne,/ cu aur sau cu dulci femei de preţ". However, the imagined pirates give up this lifestyle, settling down and becoming honest people.

Alexandru Andriţoiu also presents to us an image of France. When visiting Marseille, the poet describes a "cemetery of ships", as the title also suggests. A walk down the Loire inspires him to write the poem *Acest palat*. The edifice in ruins highlights the literary motif of vanitas vanitatum et omnia vanitas, since the two temporal planes accentuate through opposition its grandeur and opulence, as well as its degradation, as it has become „un palat fantomă" when it was once a place of „odăi fudule/ şi-n chefuri regi predestinaţi", whose glory has been cut short by a murder.

A 1967 visit to Paris results in the writing of a text dedicated to Nichita Stănescu: *Scenă pariziană*. It seems that the poet does not perceive the city in its splendor, but, on the contrary, marks its decline. The beginning lines „Parisul trist ca o rememorare/ de băuturi şi de pinacoteci…" sets the present and past, whose symbol is classicism, in opposition. The passage of time seems to have instated degradation: „printre milionari şi haimanale/ se face-un gol, un gol de timp gonit,/ prin lirice lumini dumincale/ se-ntoarce timpu-n antipozi, mâhnit./ E-o existenţială răsucire,/ gunoi de lux care parfum emană;/ peste principii plânge-a răstignire,/ jertfindu-se, condiţia umană".

The creative fantasies of the poet also take us to Eastern realms. Thus, the lover's room, filled with myriad flowers, stirs the image of Lebanon within the poet (*Prinos de flori*). After presenting a "cemetery of ships", he likens it to this land as well: „Liban pierdut/ de alba lui mireasă din scriptură" (*Cimitir de nave*). Other times, the opulence leads his thought to Assyria and its specific aromas (*Moartea lui Cressus*). Arabian elements, such as Arabian carnations (*Sol*) or numbers (*Uimire*) recur in Andriţoiu's poetry. The tastebuds are pampered with „feliile de lună dulce sosite de la Turkestan", as presented in *Mâncând pepene galben*.

The lyrical discourse often reaches and stops at the Levant. For example, the poem *Tătară dansând* captures the titular woman's dance in the Levant. Even the moon can be tied to this mysterious realm: „luna, un levantin coturn" (*Portretul*).

Elsewhere, the poet takes time to present the Soviet space. In the poem *Miracolul armonicii*, he speaks of a Ukrainian city, Poltava, and the Kirghiz Steppe in the Republic of Kazakhstan. In *Exerciţiu stilistic*, he refers to Crimea, respectively Bakhchysarai.

We can also find references to realms from faraway times, of antiquity: Andriţoiu's poetry features references to Arcadia, as a land of perfection that the poet longs for(*Numai cântând…*, *Fântână…*), references to Atlantis (*Pe Dunăre-n sus, Gest sentimental*) or Olympus (*Iarba, Cărţi vechi*).

If we analyze the chronotopes, we will find that the poet's imagination traces temporal reference points belonging to the most important eras in the history of humanity. Along with the poet, we open the gates of time and enter antiquity, which is viewed as a benchmark, an example for us all. We speak here, on the one hand, of Greek antiquity, which we can access through the symbol of marble (*Fântâni, Ritmi folclorici*). On the other hand, we have Latin antiquity through the symbols of: „lacrimaria latină" (*Exerciţiu stilistic*), „cupele latine" (*Moartea lui Cressus*), „o urbe în ruini latine" (*Urbea cu amintiri*), „miere latină" (*De senectute*).

Antiquity is portrayed in all of its grandeur, through symbols such as „foşnete de togă" (*Se limpezeşte*), „zăpezile patriciene" (*Poem*), „străvechi libaţii" (*Cu toamna*), „vechi altare" (*Străbunul*), Rome with all of its specific landmarks: „albele Vestale", „şapte verzi coline", „calmele ospeţe din grădini" (*Flacăra*). The people have „corp de atleţi elini, gimnastic" (*Belvedere*). Other times, the environment seems as if it were from antiquity: „paşi se-aud ca-n temple adormite,/ cu zei de lut şi amfore stângace" (*Euforie*). Even the moon gives the poet the opportunity to revive the ancient theatre: „luna, un levantin coturn" (*Portretul*). An important moment from ancient history is mentioned, for example, but in a ludic tone, as the idea of

burning down Rome is also tied to the idea of flowers: „m-am răzbunat atunci pe flori, şi sunt/ duşmanul lor temut, dau foc prin Rome/ de trandafiri…" (*Prinos de flori*).

A few famous names of antiquity are mentioned as well. For example, the chimney sweeper is as beloved by children as Scipio Africanus was in antiquity (*Coşarul*). Croesus becomes a source of inspiration for the poem *Moartea lui Cressus*. He lives in opulence, surrounded by „aromele asire", silverware, gold and „sclavele cu luna în coapsa-le rotundă". However, his end draws closer, illustrating the literary motif of vanitas vanitatum et omnia vanitas[7]: „sorbind posac din cupă bogatul se opreşte,/ ar vrea să spună-o vorbă, ar vrea să facă-un semn,/ dar buza-nvineţeşte şi ochii ard prosteşte/ şi mâna cade-nfrântă ca un ciocan de lemn". His death produces joy, as his relatives and friends steal his fortune. The appearance of the moon has a tragic and ironic effect: „prin geamuri intră luna şi râde desfrânată/ şi cum mai vede-n faţă o amforă de vin-/ prin casa devastată se plimbă şi se-mbată/ vărsând pe mort din cupă, ironic, un tain".

When visiting the isle of Capri, the poet writes the poem *Fantezie*, and his thoughts take him to antiquity, imagining himself as one of the men involved in the Rape of the Sabine Women. Latin antiquity is always employed as a reference point: „mi-e dor de-o togă demnă de bărbat,/ tivită-n purpură ca la senat./ Mi-e dor de «quirites!», mi-e dor de «ave»… (*Colină la sud*). As a matter of fact, the poet Andriţoiu draws his identity from his Greek-Latin affinity, as Classicism courses through his poetry.

The Ottoman Empire is oftentimes remembered, in its glory, along with its specific symbols. Thus, when describing his lover, her thighs „suave şi bălane" are likened to „semilunele aliotmane" (*Gest sentimental*). The same half-moon becomes „înmiresmată" in *Mâncând pepene galben*. In the poem *De dragoste*, the sky is compared to „hlamida de emir". He describes himself as a teenager thus: „elev cu buze de cadână" (*Mă mai priveşti…*). The saray is seen as welcoming, warm (*Ajun de iarnă*). There are also texts that refer to the expansion of the empire, to the battles it fought throughout the centuries: a romantic rendezvous in a grove provides the lovers with the chance to sit „unde-au avut înfrângeri turcii" (*Romantică*). In the poem *Tătară dansând*, the poet calls to mind the times „când trecea, nemernic, han-tătar".

The poem *Fântână…* contains a description that leads the poet to meditate on the Ottoman Empire, a meditation based on the poet's vast knowledge of history. Detachment from reality and entrance into the realm of legends, of mythology is carried out progressively: „turcită, tu, fântână – călcâiul pietrei ros...". Its age motivates the fact that the well longs for those long-gone times: „dor de sultani te scurmă/ şi-aliotman te sapă/ tu, duh şi fără seamăn, argint fanariot./ […] O! Tu visezi, desigur, emiri, viziri, huzururi/ şi peşti tăiaţi în aur, prin lacrimi mari plutind,/ sub arbori care mişcă în clime dulci de-a pururi…". However, the well gives life and comforts: „dai tuturor iluzii de undă şi răcoare/ şi îi săruţi cu buze de cer şi îi îngâni…". The existence of the well is ruled by random chance: „… eşti ca un joc al cheii, al sorţii şi-al ideii,/ un joc de-a nemurirea, un tragi-comic joc", and its destiny entails remaining on Wallachian lands as a sign of the Ottomans: „şi ai pleca dar apa te leagă de valah/ şi de pământul care te vrea mereu pecete-/ căci ai uitat, fântână, de legea lui Alah…".

A series of poems is dedicated exclusively to the greatness of Byzantium. Thus, the external environment seems to resemble the space of Byzantium (*Autumnală*), as the poet identifies „linii bizantine" even in a person's eyes (*Portretul*). Other times, references are made to religious aspects: to „sfinţii bizantini" (*Decameron*) or to „lupte-ntre icoane/ cu regi iconoclaşti şi-iconoduli" (*Cântec de seară*). There are also references to Byzantium in the following lyrics: „docila barcă, albă odaliscă" (*Alb*), „plâng clopote, la zare, bizantine" (*Tristeţe*),

[7] Petru Poantă, upon quoting this text, considers it "an authentic "orgy" of aestheticism" (Petru Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, p. 65). Al. Piru interprets it differently, considering the text to be "a parable on the subject of empty worldliness" (Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, p. 40). Eugen Barbu, on the other hand, finds that the poet uses a "wild palette of colors and flavors" (Eugen Barbu, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I, p. 343).

„luna-apoi se-agită/ aliotmană…" (*Burg duminical*), „stiletul la şoldul leneş de sultan" (*Mâncând pepene galben*).

Certain elements, such as the term "palatine" (*Exerciţiu stilistic*), reference the Middle Ages. Humanism is also evoked (*Ies numeri…*). Other times, he mentions England and the War of the Roses (*Cântec de seară*). Important moments in the history of the Romanian people are also mentioned: „ciuma lui Caragea/ şi despre pacea de la Bucureşti" (*Moment de iarnă*), the Dacians' glory (*Departe*), and so on.

Sometimes, the idea of atemporality is also introduced: „era pe când domnea nimicul,/ iar timpul leneş, din cadran,/ îl măsura ciudat bunicul/ cu calendarul iulian" (*Mă mai priveşti…*). When describing an autumn rain, the poetic I likens it to the biblical flood (*Ciubărarul*). The battles in Crimea are also mentioned (*Crizanteme*). The year 2000 is considered to be a veritable ideal: „un paşaport lunatic spre anul două mii,/ pe care, stând pe gânduri, îl cer, dar nu-l prea merit" (*Coşarul*).

Thus, chronotopes are a benchmark for Andriţoiu's poetry which should not be ignored when analyzing his work. These chronotopes betray the poet's enviable culture, based especially on his reading. We, thus, find reference points from all domains: history, geography, mythology, painting, cinema, music and so on, which go a long way towards proving vast knowledge. "Rare are the poets with such a sincere adhesion to the cultural homestead of the nation and the world", says Ilie Constantin[8] and we completely agree with this statement. We must underline the fact that these reference points are not subjects within the poems; most of the time, they are literary motifs or mere elements of comparison, in order to persuade the reader in what concerns the significance of an event or object or the importance of certain persons, such as those who create beauty.

The permanent dialog with the text, which is visible even in the case of the poems dedicated to children, highlights the solid knowledge of the literary phenomenon, but also the close ties to postmodernism of a poet from the neomodernist generation choosing to express his emotions by using the canons of several literary movements, fully demonstrating that he is a protean writer.

Bibliography

Al. Andriţoiu, *Pe drumul meu* (*On My Path*), Eminescu Publishing House, Bucharest, 1974.

Al. Andriţoiu, *Constelaţia lirei* (*The Lyra Constellation*), preface by Eugen Simion, Minerva Publishing House, Biblioteca pentru toţi, Bucharest, 1985.

Alexandru Andriţoiu, *Aura sonetului* (*The Sonnet's Aura*), edition supervised by and prefaced by Marin Chelu, postface by Al. Cistelecan, Biblioteca Revistei Familia Publishing House, Oradea, 2004.

Eugen Barbu, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I: *Poezia română contemporană* (*A Polemical and Anthological History of Romanian Literature from Its Origins to the Present Day*), vol. I: *Contemporary Romanian Poetry*), Eminescu Publishing House, Bucharest, 1975.

Ilie Constantin, *Despre poeţi* (*On Poets*), Bucharest, Cartea Românească Publishing House, 1972.

Ilie Constantin, *O scurtă istorie a poeziei române (de la folclor la generaţia 1960)* (*A Short History of Romanian Poetry, from Folklore to the 1960s Generation*), Timpul Publishing House, Iaşi, 2010.

Aurel Martin, *Poeţi contemporani* (*Contemporary Poets*), vol. II, Bucharest, Eminescu Publishing House, 1971.

Dumitru Micu, *Limbaje lirice contemporane* (*Contemporary Lyrical Languages*), Bucharest, Minerva Publishing House, 1988.

[8] Ilie Constantin, *Despre poeţi*, p. 79.

Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea* (*Romanian Literature in the Twentieth Century*), Fundaţiei Culturale Române Publishing House, Bucharest, 2000.

Dumitru Micu, *Istora literaturii române de la creaţia populară la postmodernism* (*The History of Romanian Literature from Folk Creations to Postmodernism*), Saeculum I.O. Publishing House, Bucharest, 2000.

Al. Piru, *Poezia românească contemporană. 1950-1975* (*Contemporary Romanian Poetry. 1950-1975*), vol. II, Bucharest, Eminescu Publishing House, 1975.

Petru Poantă, *Modalităţi lirice contemporane* (*Contemporary Lyrical Modalities*), Dacia Publishing House, Cluj, 1973.

Alexandru Ruja, *Valori lirice actuale* (*Current Lyrical Values*), Facla Publishing House, Timişoara, 1979.

Eugen Simion, *Orientări în literatura contemporană* (*Directions in Contemporary Literature*), Bucharest, Pentru Literatură Publishing House, 1965.

Eugen Simion, *Scriitori români de azi* (*Romanian Writers of Our Times*), vol. IV, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1989.

Eugen Simion (coord.), *Dicţionarul general al literaturii române* (*The General Dictionary of Romanian Literature*), Univers Enciclopedic Publishing House, Bucharest, 2004.

« NOUS HABITERONS AU MILIEU DES FLEURS. »

HÉRALDIQUE FLORALE DE L'AMOUR À LA JAPONAISE DANS *MADAME CHRYSANTHÈME* DE PIERRE LOTI ET *MADAME BUTTERFLY* DE GIACOMO PUCCINI

Andreea Pop, PhD
University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu Mureş

Abtract: Any love projection does not ensure its truth. Love projections do not confirm love, just the opposite. The void, the in-existence that strike in the Japan of Loti's novel, then transferred into Puccini's opera, point out the absence of any emotional commitment. The soul oscillates between two types of repressed emptiness: the first concerns the nomad body confined to temporary fixity; the latter focuses on the lack of interest in love connection, which translates into a new kind of estranged affectiveness and takes into account the symbolical meaning of detachment and subjective projection. These two tend to fusion in order to evacuate any trace of emotional bonding in the inconsistency of human need for belongingness. The negativity that surfaces in the process can be read both in terms of mise à distance *critique and emotional numbness which engenders the semiotics of symbolical unfitness, the performative character of which makes possible a special type of floral heraldry in Japanese style.*

Keywords:body representation**,** iconicity, performativity**,** regression, ritual, void

I. Trilinguisme de naissance. *Madame Chrysanthème* ou le tour du monde en 17 ans

France, 1887. Lorsqu'il parut, en 1887, le roman de Pierre Loti, officier de marine, ralluma l'intérêt du public pour les contrées éloignées de l'Orient. Pierre, officier comme l'était son créateur, séjourne au Japon pour une période de trois mois pendant lesquels il contracte un « à temps » avec une jeune ghesha japonaise, Kiku-san (en traduction, Madame Chrysanthème). Tel qu'il l'avoue par une fausse dédicace à une certaine duchesse de Richelieu, « bien que le rôle le plus long soit en apparence à madame Chrysanthème, il est bien certain que les trois principaux personnages sont *Moi*, le *Japon* et l'*Effet* que ce pays m'a produit. »[1].

[1] Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, nouvelle collection, s. a., p. I. L'auteur souligne. Toutes les références ultérieures concernent l'édition citée, désormais abréviée *M C.*
Autobiographie et autofiction fondent ensemble au cœur de ce récit de voyage, qui entérine le « Moi » en tant qu'instance génératrice de la deixis, le « Japon » comme objet qui se donne à raconter et l'« Effet » en tant que catalyseur d'un discours toujours renouvelé.

1898, États-Unis. Dans son numéro 3, de janvier 1898, la revue *Century* publie l'histoire d'un certain monsieur John Luther Long, avocat[2], histoire qui ressemble de façon plus qu'évidente à la trame de Loti, à laquelle le premier rajoute une forte touche satirique-moralisatrice. Ce qui, dans le roman français, n'était qu'un léger et syncopé lien affectif, dans la variante de Long devient l'occasion pour une vraie leçon de morale à l'américaine : fruit de la liaison de l'officier Pinkerton avec la ghesha Cho-Cho-San, l'enfant Trouble est aussi le sujet de la miséricorde de la future femme de l'officier, Adelaide, qui raccompagne son fiancé au Japon avec l'intention d'adopter le fils illégitime de celui-ci.

1900, New York, États-Unis. Sous l'influence de Long, une pièce de théâtre en deux actes voit le jour, mise en scène par un certain David Belasco, qui pose pour la première fois le problème du suicide de la jeune japonaise suite à la rencontre de l'officier et de sa femme, Kate.

1904, Milan. Ayant vu la pièce de Belasco à Londres, en 1900, Giacomo Puccini crée la musique de *Madame Butterfly* d'après le livret de L. Illica et de G. Giacosa, avec lesquels il avait déjà collaboré pour *La Bohème* (1896) et pour *Tosca* (1900). La tonalité devient encore plus dramatique que ne le fut la représentation de Belasco, alors que l'amour est mis au centre du récit culminant avec le suicide de la jeune japonaise pendant que l'enfant, appelé Douleur, les yeux doucement bandés pour ne pas voir l'acte traumatisant, tient une poupée dans une main (réminiscence de la pièce de Belasco) et un petit drapeau américain dans l'autre[3].

Ces métamorphoses successives du sujet montrent à quel point le roman de Loti avait capté l'attention du public qui, justement au récit de voyage, commence à découvrir un Orient méconnu jusque-là et dont la couleur est donnée à partir des schèmes mentaux spécifiques à l'époque[4].

Ce rapport entre un Orient connu par ses artefacts et ses récits et l'Orient imaginaire pose d'abord le problème de l'iconicité de la représentation que l'on s'en fait.

II. Iconicité dans *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti

Le début du roman surprend l'entrée du navire La Triomphante dans le port de Nagasaki :

---

[2]John Luther Long, « Madame Butterfly » in *Century: A Popular Quartely*, n° 3, vol. 55, janvier 1898, pp. 374-393.

[3] Nous ne nous intéresserons pas ici aux diverses interprétations magistrales qui sont restées dans la mémoire du public jusqu'à présent, ni aux diverses façons dont le sujet avait été porté à l'écran. Nous ne pouvons cependant ne pas rappeler les Butterfly des années 50-60, soit celles de Renata Scotto, de Maria Callas ou de Montserrat Caballé. De même pour les adaptations cinématographiques : celle de 1954 (Carmine Gallone), ou bien celle, assez impressionnante, de 2013 (*The Girl from Nagasaki*, Michel Compte et Ayako Yoshida).

[4] Dans son célèbre ouvrage sur l'*Orientalisme* paru en 1978, dans le chapitre «Orientalizing Western Conceptions of the Orient » Edward Saïd y voit « a way of coming to termswith the Orient, thatisbased on the Orient'sspecial place in the European Western experience » [une manière de se faire à l'Orient, reposant sur la place spéciale qu'occupe l'Orient dans l'expérience ouest-européenne] vu que l'Orient a toujours fait partie de la culture matérielle de l'Occident. Voir Edward Saïd, *Orientalism*, London, Penguin Books, 1995 [1978], p. 1.

> Et à mesure que la nuit descendait, confondant les choses dans de l'obscurité bleuâtre, ce Japon où nous étions redevenait peu à peu, peu à peu, un pays d'enchantements et de féerie. Les grandes montagnes toutes noires à présent, se dédoublaient par la base dans l'eau immobile qui nous portait, se reflétant avec leurs découpures renversées, donnant l'impression de précipices effroyables au-dessus desquels nous aurions été suspendus ; - et les étoiles, renversées aussi, faisaient dans le fond du gouffre imaginaire comme un semis de petites tâches de phosphore[5].

La double nature du paysage – réel et imaginaire/ diurne et nocturne/ droit et renversé – appelle un double registre de lecture, jouant à la fois sur l'iconicité et la symbolique de l'image, à son tour représentative et anticipative. *Dire ce qui est par rapport à ce à quoi cela ressemble* aboutit à un degré d'iconicité qui se détache graduellement de l'emprise matérielle (lire : indicielle) des signifiants visuels. Cette sorte de transcendance de la motivation du signe entraîne la déréalisation du monde qu'elle dépeint au passage. Le mode réfléchi est tout aussi obscurci que les eaux qui le reflètent, marquant le transfert vers l'univers non-matériel, mental, et soutenant, à en croire à l'expression de Jacques Derrida, « l'existence d'une fonction, espèce de non-lieu dans lequel se joueraient à l'infini des substitutions de signes »[6]. Par une sorte de mise en abyme, de réplication en boucle, le processus finirait en surabondance justement du fait de « son caractère supplémentaire [qui] tient àune finitude, à un manque qui doit être suppléé »[7]. Il s'agit donc de découvrir des signifiants tout nouveaux, auxquels on ne saurait associer que des signifiés tirés de notre propre monde occidental. En d'autres termes, on ne saurait pas transcoder une réalité autre qu'en usant les soupapes qui fonctionnent pour la nôtre. Cela explique pourquoi, pour le héros, tout exotique qu'il puisse apparaître, ce Japon aperçu de la proue du bateau garde un haut degré de familiarité avec l'univers d'extraction. Le regard qu'il rive sur le Japon est scruteur, manquant d'affinité, presque scientifique :

> Quelle bizarrerie dans le goût de ce peuple !S'appliquer à une œuvre en miniature, la cacher au fond d'un trou à mettre le pouce […] et tout cela pour arriver à produire un effet d'ensemble nul, un effet de nudité complète[8].

Ce manque d'empathie pour ce Japon lointain n'est pas à étonner, puisque le japonisme et la fascination pour l'Orient n'était pas encore au goût du jour. Dans son univers petit la petite Fleur d'Or[9] fait corps commun avec les objets qui l'entourent, par une connivence universelle qui tend à réduire les aspérités, à homogénéiser et à gommer les différences. Iconique elle-même, la minutie du détail confirme la projection mentale que l'occidental se fait de l'esthétique japonaise. Pourtant,

---

[5] Pierre Loti, *M C*, pp. 10-11.
[6] Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 411.
[7] *Ibid*, p. 425.
[8] Pierre Loti, *M C*, p. 41. Autobiographique, en certaine mesure du moins, la trame présente une certaine superposition sur la vie de l'auteur, dont le mépris pour le Japon s'explique probablement par le fait d'avoir été obligé de quitter la Turquie et sa maîtresse turque Hakidjé, la femme qui lui marqua la vie, pour s'embarquer pour Nagasaki.
[9] Sens étymologique du terme chrysanthème (> gr. *khrysos*= or, *anthema*=fleur)

une fois contrariée, on assiste à l'apparition de ce schème représentationnel empreint de subjectivité.

Graduellement le héros commence à s'habituer à cette nouvelle réalité qui devient un peu plus tolérable. Ce qu'il en retient, c'est justement le parfum floral dont le processus s'accompagne et qu'il faut suivre par une sorte de télescopage symbolique :

> À défaut d'intrigue et de choses tragiques, je voudrais savoir y mettre de la bonne odeur des jardins qui m'entourent. […] [Y] mettre aussi le son de la guitare de Chrysanthème, auquel je commence à trouver quelque charme, faute de mieux, dans le silence de ces nuits d'été…[10]

Alors que le parfum floral est en voie de racheter le manque d'amour, la réalité fictionnelle se transmue en fiction de la réalité. L'effet du réel y est soutenu par le pacte fictionnel lui-même, par ce va-et-vient intra- et extradiégétique. En homogénéisant les aspérités l'espace s'ouvre, s'affine, devient « haptique ». Cette métamorphose du « strié » clos en « lisse » ouvert, décrit dans les années 80 par Gilles Deleuze et Felix Guattari[11] représente quasi une réconciliation émotionnelle avec un mode auquel le héros semble commencer à prendre du goût. En espace haptique, le Japon nouvellement découvert fait engendrer un rien d'adhésion affective qui cesse peu à peu d'être entièrement superficielle. Par conséquent, le degré d'iconicité de l'image tend à décroître.

L'espace et l'être intègrent désormais un même paradigme stéréotypé par l'entremise du mental collectif qui vient de s'apercevoir de l'existence de cet Autre non-identique et pourtant hautement civilisé. En même temps, cette même matrice mentale s'emplit de sens une fois que l'on établit cette connexion avec des couches plus profondes d'un Moi acculturalisant, qui ayant franchi ses limitations, vient de prendre contact avec l'univers de l'Autre. Sur les Japonaises, l'officier note comme suit :

> cet air poupée qu'elles ont me plaît à présent, et je crois découvrir ce qui le leur donne : non pas seulement ces figures rondes, inexpressives, à sourcils très éloignés, des yeux ; mais surtout cet excès d'ampleur dans leurs robes. […] Une manière de comprendre le costume bien différente de la nôtre[12].

Le problème du caractère iconique ramène ainsi à celui de conformité (quant au visage) à l'idée stéréotypée que l'on s'en fait. Plus elle y immisce de l'informe (vêtements), plus l'iconicité introduit l\inquiétant dans la stabilité de la représentation poue en dissoudre les attaches internes. Autrement dit, *conforme* et *informe* se font la guerre sur le terrain de l'image et font imploser les idées reçues au niveau de la représentation. Le Japon du roman propose ainsi deux isotopies

[10] Pierre Loti, *M C*, p. 93.
[11] Voir « Le lisse et le strié » in Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. » Critique », 1980, pp. 592-624.
[12] Pierre Loti, *M C*, p. 254.

différentes, celle d'avant et celle d'après la métamorphose « bienveillante ».de l'espace et des habitants. À partir de ce moment, l'attitude envers Chrysanthème commence à s'améliorer quelque peu. Dans cette dissolution de formes mentales, une réalité qui ne plaît pas parce conforme devient désormais tolérable parce qu'informe. Le degré d'iconicité de l'image dépasse alors le paradigme du *représenté* pour ramener à la question beaucoup plus floue de du *représentable*, glissement qui opère le passage de l'iconique au vers le performatif scénique.

III. Les aléas du performatif dans *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini

La transposition du sujet de Pierre Loti sur scène eut sa part d'aventure. La métamorphose du chrysanthème en papillon (« butterfly », en anglais) s\accompagne d'un subtil changement de substance par rapport à la trame de l'opéra italien.

Ce qui n'était qu'un mariage de forme – et de formes. Le « mariage à temps » s'anoblit dans le livret, pour se transmuer en une vraie histoire d'amour et de perte. Le fruit de la relation entre Pinkerton et Madame Butterfly, le petit Douleur, subira les conséquences de cette liaison sans avenir. Lorsque, après trois années d'absence, l'officier de marine rentre à Nagasaki accompagné de sa nouvelle femme, Kate. Avertie de son arrivée et ignorante de son mariage, par rapport au mariage de son ancien amoureux, Cho-Cho-San ordonne à sa servante de remplir la maison de toutes les fleurs du jardin (acte I0) :

> Toutes les fleurs ! Toutes, toutes
> […]
> Je voudrais que l'on sente ici le printemps[13]

En se préparant pour d'heureuses retrouvailles, Madame Butterfly ignore qu'elle fait rapporter les fleurs pour ce qui sera son cercueil. La valeur esthétique de la fleur y dépasse le régime iconique à proprement parler, car elle ne participe pas de la relation immédiate, mais y est présente en tant que métaphore visuelle d'un rapport qui puise dans le caractère performatif de l'image. Le visage de la mère penchée au-dessus du lit de son enfant et ses douces paroles – litanie ou berceuse mortuaire – ramènent l'auditoire en état de comprendre que toute cette mise en situation est faite pour

[13]Nous citerons à partir du livret de Giuseppe Adami et de Renato Simoni, http://www.murashev.com/opera/Madama_Butterfly_libretto_French_Italian

instaurer le personnage féminin dans ses droits maternels qui, au départ du moins, ne semblent anticiper sur rien de sinistre lorsque Butterfly exhorte :

> Dors mon amour,
> Dors mon cœur.
> Toi es avec Dieu
> Et moi avec ma douleur.
> À toi les rayons
> Des astres d'or
> Dors, mon trésor[14]

Performance et performativité se retrouvent ainsi imbriquées au cœur d'un même paradigme unificateur des coordonnées du destin de cette femme-poupée ayant subi les années d'absence de son bien aimé Pinkerton. Le degré de performativité sur scène dépend ainsi des connexions que l'on arrive à établir entre le dire des personnages et leur capacité d'accéder le fonds commun de poses et d'attitudes transculturelles, qui emboîtent le *hic et nunc* de ce qui est donné à voir. Autrement dit, l'image de la mère en train de chanter la berceuse de mort à son enfant n'est pas sans éveiller dans l'esprit de l'auditoire des sentiments qui puisent dans le dépôt des ressentis humains universels et qui reposent sur des images stéréotypées, culturellement circonscrites. La scène rapporte des échos christiques procédant à une sorte de régression symbolique vers un âge avant-l 'âge et un temps avant-le-temps. Tel que le suggère Catherine Clément dans sa correspondance avec Julia Kristeva,

> L'idée de régression suppose dans son énoncé même un retour au passé révolu. Réelle ou imaginaire ? C'est l'un des points pivots de la pensée freudienne. En période de découverte, Freud tâtonne avant de toucher : non, il n'y a pas de scène primitive, originelle dûment établie par les faits. […] À la place d'une fallacieuse vérité originaire d'où partiraient toutes les répétitions de la vie d'un individu, Freud pose le « souvenir-écran ». Voilà qui est clair : il y a donc un écran, contre lequel il est inutile de se cogner[15].

Ce souvenir-écran peut alors jouer le rôle de catalyseur de sens à de niveaux différents : ceux à qui l'œuvre de Loti est familière y verront la source d'inspiration. D'autres, par contre, y trouveront une ressemblance indirecte à des épisodes bibliques tels celui de la Nativité y intégrant, par de même mouvement quelque couche souterraine d'une existence particulière. Tel est, nous semble-t-il, le caractère performatif de l'image dans *Madame Butterfly* : tout en remontant vers sa source d'inspiration, le chef d'œuvre de Puccini accède un fonds généralement humain de l'histoire ayant subi une double torsion, vu que d'une part, l'opéra pourrait donner lieu à des rapprochements des motifs de la Bible ; après, il fixe le sujet sur un invraisemblable axe États-Unis/Japon, ce qui

[14] Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, acte II.
[15] Catherine Clément et Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, coll. « Agora/Pocket », 1998, pp. 249-250.

constitue à lui seul une sorte d'anticipation symbolique sur les grandes déchirures qu'avaient apporté les drames de Hiroshima et de Nagasaki lors de la Seconde Guerre mondiale.

La pauvre Butterfly continue d'attendre pleine d'espérance le retour de son Pinkerton qui,

[…] selon
L'usage japonais
Pour neuf cent
Quatre-vingt-dix-neuf années
Pouvant [s]e libérer
À la fin de chaque mois[16]

Fleur d'or à acheter temporairement, la pauvre Madame Chrysanthème se donne la mort à la fin de l'opéra du fait de n'avoir pas réussi à vaincre le manque d'investissement affectif de la part de l'homme qu'elle aime. Son suicide devient ainsi moment d'extrême condensation d'une vie qui culmine par ce dernier moment, performatif par excellence.

En marguerite d'automne[17], le chrysanthème reprend toute une héraldique florale qui s'insère à des niveaux-clés du livret d'opéra à laquelle une référence à la perle vient s'ajouter, lorsque l'on fait référence au « rire orné à la perle, à la coquille » (acte I)[18], à cet univers aquatique et ensoleillé qui rappelle à la fois le Japon et les côtes de la Méditerranée. Performatif dans l'usage des pronoms personnels et performance scénique se voient accompagner par un dernier niveau, qui tient de la référence culturelle. Le suicide de Madame Butterfly à la fin de la pièce en fait partie et vient contrebalancer le départ de la Triomphante, dans le roman de Loti, qui était, de son côté, le reflet de la mentalité européenne de se projeter dans la vie.

Montré ou feutré, selon les diverses versions, mais toujours performatif, quand même, le suicide passe avant tout comme un acte de foi, qui reprend en écho le millénaire code japonais de l'honneur. À la fin de l'acte II, Butterfly se suicide avec l'arme (tantô) de son père portant l'inscription suivante[19] :

---

[16] Giacomo Puccini, *Madame Butterfly, acte* I.

[17] Appellation populaire du chrysanthème (.> gr. *margaritês* = perle). L'étymologie fait penser à la Sainte Marguerite ou à Jeanne d'Arc, alors que le chrysanthème, de par son origine (> « khrysos »), renvoie plutôt à certaines représentations du Christ en gloire, le nimbe de lumière lui entourant la tête. Voir, par exemple la représentation de la Basilique du Sacré Cœur de Montmartre, qui représente un Fils de Dieu serein, à bras ouverts, plaqué contre un ciel bleu, tout en flèches de lumière d'or qui l'entourent de tous les côtés.

[18] Perle et or concentrent une symbolique qui n'est pas démotivée, surtout si l'on fait le rapprochement au monde de la Bible avec ses images de martyre (la perle en tant que larme) et d'apothéose.

[19] Toute une *généalogie du suicide* s'installe à ce niveau, vu que le père de Cho-Cho-San commet le suicide avec le poignard de son père et qu'il avait utilisélui-même, longtemps auparavant, pour se faire *sepukku*, par l'ordre de l'empereur.

Celui qui ne peut survivre à l'honneur

Meurt avec honneur[20].

Dans « Performative Acts and Gender Constitution », la philosophe Judith Butler place le signe d'équivalence entre le *répétitif* et le *performatif*. Pour elle,

> This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; *it is the mundane and ritualized form of their legitimation*[21].

Ces actes rituels imposent également d'autres contraintes, ce qui engendre de nouvelles contraintes, car :

> temporal and collective dimensions to these actions and their public nature is not inconsequential[22].

La dimension sociale du suicide dans *Madame Butterfly* est tout aussi naturel que le fut le départ sans de vrais adieux de La Triomphante dans le roman de Pierre Loti. Or cela est, redisons-le, historiquement et culturellement explicable. Bien qu'ouverte, dans un sens, la fin du roman-source n'est pas moins éclairante pour la logique de l'époque l'ayant engendrée. Cela rend l'acte, le performatif, signalétique d'un certain état des choses, qui pointe vers le développement consécutif des mœurs et du goût de la période en question. La performance scénique, l'effort créateur, performatif en soi, intègrent un paradigme unificateur qui met ensemble le roman et l'opéra dont il constitue à la fois une sorte de *trans*- et *re*codage. Séparés par 17 ans d'écart, ces deux chefs d'œuvres se présentent quand même comme des aboutissements indépendants dans leurs genres respectifs.

***

Cette traversée de genres valide sans doute la solidité d'un thème loin de faire un simple récit de voyage à teinte autobiographique. La métamorphose du chrysanthème en papillon entérine des rapports de signification faciles à découvrir un peu partout dans les deux créations, en transférant de l'une (1887) vers l'autre (1904) tout le poids de cette résurrection intempestive. Le sujet sans intrigue (roman) se transmue en intrigue sans sujet (opéra) et cela à travers une esthétique florale

---

[20] Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, acte II.

[21] Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution. An Essay on Phenomenology and Feminist Theory in Gender » in *Theatre Journal*, n° 4, vol, 40, déc. 1988, p. 526 : « Cette répétition est en même temps une reconstitution et une nouvelle mise en acte d'un ensemble de significations déjà établies du point de vue social ; c'en est la forme mondaine et ritualisée de leur légitimité. ». Nous traduisons. Nous soulignons.

[22] *Ibid*.: « les dimensions temporelles et collectives de ces actions ainsi que leur nature publique ne demeurent pas sans conséquence. » Nous traduisons.

qui unifie deux cultures tout aussi différentes comme sont celles du Japon, de la France mais aussi celle de l'Italie et des États-Unis, en une synthèse transculturelle et translangagière qui a contribué à la fortune du sujet, devenu désormais un classique du genre.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

LOTI, Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, nouvelle collection, s. a.

PUCCINNI, Giacomo, *Madame Butterfly*. Livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, 1904, http://www.murashev.com/opera/Madama_Butterfly_libretto_French_Italian

OUVRAGES CRITIQUES

BUTLER, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution. An Essay on Phenomenology and Feminist Theory in Gender » in *Theatre Journal*, n° 4, vol, 40, déc. 1988, pp. 519-531.

CLÉMENT, Catherine et KRISTEVA, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, coll. « Agora/Pocket », 1998.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. » Critique », 1980.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

SAÏD, Edward, *Orientalism*, London, Penguin Books, 1995 [1978].

RELAŢIA LUI CIORAN CU DUMNEZEU SAU SUFERINŢELE LUI IOV ABANDONAT ÎN EXISTENŢĂ

CIORAN'S RELATIONSHIP WITH GOD OR THE SUFFERINGS OF JOB ABANDONED IN EXISTENCE

Professor SORIN IVAN, PhD
Faculty of Communication Sciences and International Relations
Titu Maiorescu University of Bucharest
(Email:sorivan@gmail.com)

Abstract
Dumnezeu, raportul omului cu Dumnezeu, relația cu Absolutul constituie o temă constantă a operei lui Cioran. Teologia negativă pe care o creează, pe fondul scepticismului său structural,este construită din revelații şi reflecții nihiliste la adresa lui Dumnezeu, un fel de *Carte a lui Iov* și *Apocalipsă* laolaltă. Omul şi Dumnezeu se întîlnesc în singurătate, proiectîndu-şi, fiecare din singurătatea lui, aşteptările asupra celuilalt. Dumnezeu a creat omul din frica singurătății, pentru a-și alunga solitudinea și plictisul, ca pe un „măscărici" menit a-l scoate din starea primordială. Omul, la rîndul lui, l-a creat pe Dumnezeu ca pe un punct de sprijin în neantul existenței, spre care să-și îndrepte iluziile și disperările, prin care să-și justifice eșecurile. O ontologie negativă, în care fiecare pierde. Dacă omul, abandonat în existență, este, prin definiție, sortit neantului, existența fiind, ea însăși, o formă a neantului, Dumnezeu are aceeași soartă, fiind condamnat la inexistență, și încă înaintea omului. Cioran este un Iov fără credință, abandonat reflecției lucide şisuferinței, un Psalmist lipsit de fiorul divinității, care și-a pierdut iluziile, de le va fi avut vreodată.

Cuvinte-cheie: *om, Dumnezeu, existență, credință, absolut, iluzie, neant*

Abstract
God, man's relationship with God, relationship with the Absolute is a constant theme of Cioran's work. The negative theology he creates, amidst his structural skepticism, is built up of nihilist revelations and reflections on God, a kind of Job Book of Revelation and Revelation together. Man and God meet in solitude, designing each of his loneliness the expectations of each other. God created man out of fear of loneliness to expel his solitude and boredom as a "mercenary" meant to bring him out of his primordial state. The man, in turn, created God as a point of support in the abyss of existence, to which he would correct his illusions and despair to justify his failures. A negative ontology, in which everyone loses. If man, abandoned in existence, is, by definition, doomed to nothingness, existence being itself a form of nullity, God has the same fate, being condemned to nonexistence, and even before man. Cioran is a Job without faith, abandoned to lucid reflection and suffering, a Psalmist lacking in the thrill of divinity, who has lost the illusions he has ever had.

Keywords: *man, God, existence, faith, absolute, illusion, nothingness*

I. Un Iov care şi-a pierdut speranţa

„Sunt un Iov fără prieteni, fără Dumnezeu şi fără lepră", se autodefineşte Cioran undeva[1]. Iov din Vechiul Testament este un om „fără prihană şi drept", care „se temea de Dumnezeu şi se ferea de ce este rău"[2]. Ca răspuns la ispitele lui Satan, ca să-i încerce credinţa, Dumnezeu îi ia tot avutul, îi pierde fiii şi fiicele, îl umple de lepră „din tălpile picioarelor pînă în creştetul capului". Iovse aşază pe o grămadă de gunoi în afara oraşului şi ia un ciob să-şi scarpine rănile. A pierdut totul, nu şi credinţa. La îndemnul soţiei sale de a se lepăda de Dumnezeu, prin blestem, şi de a se elibera de suferinţă prin moarte, el are puterea de a o certa, căci credinţa lui e mai mare decît suferinţa: „Vorbeşti cum ar vorbi femeile nebune! Ce? Dacă am primit de la Dumnezeu cele bune, nu vom primi oare şi pe cele rele?"[3] Trei prieteni de departe, Elifaz din Teman, Bildad din Şuah şi Ţofar din Naamah, vin să fie alături de el şi să-l consoleze. Văzînd suferinţa lui Iov, ne spune textul biblic, se tînguiesc, îşi sfîşie veşmîntul şi îşi presară cenuşă în cap, şed alături de el, pe pămînt, şi tac şapte zile şi şapte nopţi. În cărţile care urmează, discursurile prietenilor şi intervenţiile lui Iov sunt o reflecţie la adresa vieţii şi a sensului ei, care nu poate fi conceput în afara lui Dumnezeu, existenţa însăşi fiind supusă numai voinţei divine, ale cărei căi omul nu le poate cunoaşte. În ceea ce spune de-a lungul tragicei sale încercări, în dialogul cu prietenii săi şi cu Dumnezeu, Iov încearcă să înţeleagă sensul a ceea ce i se întîmplă, îşi cercetează sufletul şi-şi mărturiseşte credinţa în faţa Domnului, îl roagă, îl imploră pe Dumnezeu să-l izbăvească, se revoltă şi-i reproşează Acestuia patimile pe care le-a aruncat asupra lui, fără ca el, omul copleşit de încercările-limită, să pătrundă înţelesul suferinţelor prin care trece. Implorările şi întrebările lui Iov către Dumnezeu în căutarea sensului chinurilor la care este supus şi asensului vieţii sunt rugăciunile şi întrebările omului în faţa suferinţei şi a misterului existenţei. Iată cum i se adresează, căutînd răspunsuri, plin de reproş, Iov lui Dumnezeu: „Dacă am greşit, ce ţi-am făcut ţie, Păzitorule de oameni? De ce m-ai luat ţintă pentru săgeţile Tale şi de ce ţi-am ajuns povară?"[4] Lamentaţia lui Iov ia uneori accente acute, iar monologul lui revendicativ înălţat spre Dumnezeu trece printr-o tragică retorică a reproşului întemeiată pe o etică în cheie umană a relaţiei omului cu divinitatea: „Depărtează mîna Ta de deasupră-mi şi nu mă mai tulbura cu groaza Ta. Apoi cheamă-mă şi eu îţi voi răspunde, sau lasă-mă să vorbesc eu şi Tu să-mi dai răspuns. Cîte greşeli şi cîte păcate am făcut? Dă-mi pe faţă călcarea mea de lege şi păcatul meu. De ce ascunzi faţa Ta şi mă iei drept un duşman al Tău? Vrei oare să înspăimînţi o frunză pe care o bate vîntul? Vrei să Te îndîrjeşti împotriva unui pai uscat?"[5]. În meditaţiile şi discuţiile cu cei trei,în toate rugăciunile şi plîngerile lui, chiar cînd acestea ating intensităţi tragice, Iov nu se leapădă de Dumnezeu, nu-l blesteamă, cum îi ceruse soţia lui, nu renunţă la credinţa lui, care este mai tare decît suferinţa.

Iov este omul care crede în Dumnezeu, pe care Tatăl din ceruri l-a răsplătit pentru credinţa sa, dar pe care, la un moment dat, îl supune unor încercări teribile. Tragismul lui Iov vine, pe de o parte, din suferinţele existenţiale şi fizice, pierderea familiei şi a întregului avut, lepra care îl copleşeşte, pe de altă parte, din suferinţa morală, care atinge tensiuni paroxistice şi intensităţi insuportabile, născută din neputinţa de a înţelege de ce i se întîmplă toate nenorocirile care s-au abătut asupra lui, pentru ce vini şi păcateDumnezeu îl pedepseşte pe el, omul fără păcat şi fără prihană, omul drept în faţa Domnului. Cioran este omul care nu crede, care, neputînd să creadă, are o relaţie tensionată şi

[1]*Amurgul gândurilor*, p. 89
[2]*Cartea lui Iov*, Capitolul 1:1, http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=1
[3]*Cartea lui Iov*, Capitolul 2:9-10, http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=2
[4]*Cartea lui Iov*, Capitolul 7:20, http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=7
[5]*Cartea lui Iov*, Capitolul 13:21-25, http://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=42&cap=13

conflictuală cu Dumnezeu, căruia îi aduce reproşuri, pe care îl apostrofează şi îl neagă, ontologic şi metafizic, pe o întinsă gamă psihologică, tradusă estetic, a scepticismului şi frustrării existenţiale, a revoltei din disperare, a idiosincraziei, sarcasmului şi a unui nihilism devastator, care implică omul, dumnezeirea, existenţa şi întreaga creaţie. Spre deosebire de Iov, suferinţa lui Cioran nu este circumscrisă unor evenimente absurde şi tragice ale existenţei, augmentate de neînţelegerea sensului lor, ci este determinată de existenţa însăşi, de condiţia omului, de sensul Creaţiei, al vieţii şi al morţii, sau, mai exact, de lipsa sensului în tot şi în toate, de absurdul care domină lumea şi universul, aflate sub ameninţarea Neantului. Cioran trăieşte, la cote paroxistice, o suferinţă existenţială şi metafizică, născută din conştiinţa că omul a fost abandonat în creaţie şi lăsat pradă morţii, că ideea de Dumnezeu nu explică suferinţa omului, absurdul condiţiei umane şi tragismul existenţei. Este o suferinţă care transcende contingentul, cu un sens aprioric, mai cuprinzător decît al tragediei lui Iov, este suferinţa omului singur, părăsit încă de la început, prin însăşi naşterea lui în lume, care îşi pune întrebări şi nu găseşte răspunsuri. Suferinţa lui Cioran însumează suferinţele tuturor oamenilorcărora răspunsurile teologiei şi cele pe care li le oferă credinţa nu le aduc liniştea existenţială. Cioran este omul care se întreabă, omul care ar vrea să creadă, dar nu poate să creadă, care vede prăpastia, vidul dintre om şi Dumnezeu şi, avînd revelaţia Nimicului şi a Neantului, îşi proiectează frustrările şi discursul violent negator asupra divinităţii, lansînd reproşuri, critici şi blasfemii asupra Creatorului, într-un discurs iconoclast şi nihilist, care atinge intensităţi tragice.

Față de Iov, nu lepra este suferința lui Cioran, ci conștiința că este părăsit într-o existență fără orizont, în spațiul tragic al finitudinii, într-un univers absurd, guvernat de hazard, aflat sub imperiul morții și al neantului, în care Dumnezeu este doar o noțiune, o prezență teoretică, o posibilitate, creație a omului, născută din teama ființei de singurătate și din nevoiade a avea un sprijin mai presus de neputințele ei, o instanță care și-a părăsit creația și a lăsat-o pradă morții. Iar această suferință, adîncă, devastatoare, distructivă, în altă ordine a ființării, precum lepra și chinurile lui Iov, care evoluează la Cioran spre paroxism, este cea care induce în universul interior o stare de criză profundă, de disperare ontologică. Disperarea lui Iov poate lua sfîrșit, pentru că cel care stă pe grămada de gunoi lamentîndu-se are un interlocutor în ceruri, își agață speranțele de Dumnezeu, care l-a pedepsit pentru a-i încerca sufletul și tăria credinței și care poate să-l și izbăvească în cele din urmă. Cioran ar vrea să creadă, dar nu-și găsește argumentele metafizice și resursele ontologice să o facă, îl caută pe Dumnezeu, îl invocă, îl interoghează, îl provoacă și, neprimind niciun răspuns, niciun fir de speranță de care se agațe, îi aruncă blasfemii teribile, nemaigîndite și nemaispuse, poate, de cineva vreodată. Oricît de mari, suferințele lui Iov, inimaginabile pentru oricare altă ființă omenească în afară de el, omul fără prihană al Vechiului Testament, nu-l distrug, nu-l dau morții pentru că pe el îl țin în viață credința în Dumnezeu, speranța că Cel de Sus se va îmbuna și îl va izbăvi. Suferința lui Cioran este inexpiabilă, iar disperarea lui paroxistică, pentru că la el nu există speranță. Cioran este un Iov fără Dumnezeu, fără lepră și fără speranță. Opera lui Cioran este o Carte a lui Iov, scrisă de un Iov care și-a pierdut speranța.

Din condiția eșecului existențial, ca un Iov eretic, Cioran ridică spre Dumnezeu reproșuri, apostrofări și blasfemii într-un crescendo psihologic care atinge culmile disperării, generat de revelația neantului existenței. Pentru el, naşterea e un eșec și o condamnare, o experiență a ratării, un capăt de drum, în care toate energiile ființării sunt epuizate și totul e iluzie. Mai mult decît atît, viziunea sfîrșitului, ca stare imanentă a existenței fizice și metafizice, cuprinde și divinitatea, omul trăind un fel de consubstanțialitate a finitudinii și inutilității cu Creatorul său. „Doamne”, strigă noul Iov, „m-am născut *sfîrșit* în tine, în tine Prea-sfîrșitule. – Și uneori ți-am jertfit atîta viață, c-am fost

fîntînă săritoare prin restriştea ta. Sunt stîrv sau vulcan în tine? Sau nici tu nu ştii, Părăginitule?!"[6] Rugăciunea este la Cioran un pretext de apostrofare şi negare a divinităţii, un mijloc dea-şi vărsa veninul şi frustrarea ontologică asupra lui Dumnezeu şi de a afirma, din nou, eşecul creaţiei şi al fiinţei, a cărei unică salvare este nu Dumnezeu, ci sfîrşitul: „Doamne! Numai tu mi-ai mai rămas! Tu – rămăşiţă a lumii şi eu a mea. Spumă a părăsirilor mele, în tine aş vrea să-mi curm duhul şi să pun capăt zvîrcolirii zadarnice. Tu eşti mormîntul pe care l-au visat ceasurile neprielnice fiinţei şi leagănul suprem al vastelor oboseli."[7]

II. Cioran, Psalmistul disperării

Unele dintre frazele prin care Cioran ise adresează lui Dumnezeu trimit, formal, ca mod al comunicării teandrice, la *Psalmi*. Este o apropiere iluzorie însă, pentru că „psalmii" cioranieni, spre deosebire de cei davidici, nu laudă, nu roagă, nu imploră, nu cer iertare şi izbăvire, ci, de obicei,formulează reproşuri, lansează acuzaţii şi atacuri, iar uneori adevărate blasfemii divinităţii. Sunt psalmi înşelătoriprin stilistica adresabilităţii,în care „psalmistul" nihilist îşi concentrează tirul criticilor asupra lui Dumnezeu, spunîndu-i ce crede despre El şi despre opera lui. Cioran deconstruieşte astfel o specie a comunicării dintre om şi Dumnezeu, trădîndu-i sensul fundamental, transformînd-o într-un rechizitoriu, într-un act de acuzare. Din punctul de vedere al deconstrucţiei filosofice şi stilistice, Cioran este un psalmist postmodern, care aruncă acuzaţii şi blasfemii lui Dumnezeu, într-un elan vindicativ,de răzbunare ontologică şi metafizică.

Psalmistul cioranian nu-i vorbeşte lui Dumnezeu ca să-i aducă laude sau mulţumiri, într-un exerciţiu de umilinţă şi de smerenie al fiinţei pătrunse de speranţă sau de recunoştinţă în faţa dumnezeirii ca Existenţă Absolută şi instanţă supremă, ci pentru a-i spune ce crede despre El, adevărul crud al omului ancorat în vacuitatea şi tragedia fiinţării, revelat de lipsa de sens a vieţii, de absurdul Creaţiei. Revelaţiile cioraniene în aventura metafizică a omului sunt agravate de imposibilitatea de a intra în dialog cu Dumnezeu, de tăcerea Lui absolută, de nepăsarea Acestuia pentru tot ceea ce a creat. Explicaţia ultimă, ca o iluminare negativă, pe care o are Cioran, filosof al Nimicului care guvernează Totul, acuză neputinţa lui Dumnezeu în raport cu omul şi soarta Creaţiei. Dumnezeu este dependent de om, fiind, El Însuşi, creaţia acestuia, iar existenţa şi destinul Lui sunt întrepătrunse cu existenţa şi destinul omului. Condiţia precarităţii ontologice şi a finitudinii, sub imperiul hazardului şi al neantului, se pare că include, laolaltă, într-un raport de fraternitate şi dependenţă existenţială, şi pe om şi pe Dumnezeu. Diatriba psalmistului se înalţă pe tonalităţile disperării iscate în febra acestor revelaţii: „Ce rugi găsi-voi pentru tine, Moşneag neputincios, şi din ce istoviri ridica-voi un urlet spre nepăsarea ta? (...) De-aş da drum slobod glasurilor mele, pe ce meleaguri ne-ar mai întîlni gîndul? Tu nu vezi, Doamne, că unul din altul ne vom săvîrşi, meniţi rostogolirii; căci nici tu şi nici eu n-am născocit un reazem în afară de noi? Voit-am să mă bizui pe tine – şi-am căzut; voit-ai să te bizui pe mine şi n-ai mai avut ce cădea!"[8] Disperarea celui care strigă în deşert şi acuză cu argumente distrugătoare cerul şi dumnezeirea urcă spre paroxism într-un strigăt al negării şi urii, revelînd nonsensul creaţiei şi natura raportului dintre creaţie şi Creator, construit pe o mitologie a umilinţei şi pe ritualuri care ascund adevărul şi esenţa lucrurilor. „Cît de mult urăsc, Doamne", strigă psalmistul părăsit în pustia existenţei, „josnicia operei tale şi larvele

[6] *Amurgul gândurilor*, p. 58
[7] *Idem*, p. 158
[8] *Amurgul gândurilor*, p. 126

siropoase care te tămîiază şi-ţi seamănă! Urîndu-te, am scăpat de dulcegăriile împărăţiei tale, de balivernele fantoşelor tale."[9]

Dumnezeul cioranian este unul răzbunător, care-şi revarsă veninul asupra unora, spiritele reflexive şi interogative, precum cel ce se întreabă şi acuză în teribila lui răfuială cu instanţa transcendentă, în timp ce altora, celor supuşi şi neîntrebători, care îşi acceptă condiţia de sclavi, le acordă mila Sa. Sclavia este condiţia fundamentală a omului îngenuncheat aprioric de spaimele existenţei şi de iluziile vagi legate de izbăvirea lui pe care le proiectează în divinitate, noţiune izvorîtă din teroarea fiinţei în faţa Neantului. Astfel, singura soluţie a omului înfrînt prin însăşi existenţa sa guvernată de hazard, impusă de disperare şi de condiţia lui ontologică, este Dumnezeu, autorul unei lumi imperfecte, sub semnul precarităţii şi al finitudinii. „Nu ştiu pe cine să deplîng mai mult", îi spune Cioran, „pe acoliţii tăi sau pe mine: ne tragem cu toţii în linie dreaptă din incompetenţa ta: *fir*, *fărîmă*, *fleac* – vocabule ale Creaţiei, ale bîlbîielii tale..."[10]

În afara neantului este lumea, pe care Cioran o vede ca pe o operă „jalnică", plină de neajunsuri şi infirmităţi, de fiinţe instinctuale, operă pe care Dumnezeu a făcut-o „la întîmplare şi fără geniu", populată de o omenire supusă, îngenuncheată existenţial prin iluzia credinţei, în stare de degradare, al cărei Creator însuşi parcurge o condiţie a precarităţii şi un declin metafizic. Soluţia pe care o vede Cioran este una extremă, de un gnosticism teribil şi nihilist, de esenţă bogomilică: „Că opera ta încetează sau continuă – e totuna! (...) Această rasă este mîncată de rugină, iar tu chiar mai mult decît ea. Întorcîndu-mă către Duşmanul tău, aştept ziua cînd îţi va fura soarele, ca să-l atîrne peste un alt univers."[11]

Singurătatea şi spaima sunt stările funciare ale omului, abandonat într-o existenţă fără sens de către o instanţă abstractă, ea însăşi proiecţie a temerilor şi iluziilor lui. Spaima anihilează, paralizează fiinţa, o apropie, din conştiinţa slăbiciunii şi a nimicniciei sale, de Dumnezeu sau, dintr-un anarhic sentiment al revoltei, o îndepărtează de El. Spaima are potenţial destructiv, în accesele de revoltă ale lui Cioran, şi poate duce la răsturnarea ordinii existenţei. Aşa cum omul l-a creat din singurătate pe Dumnezeu, în spaima fiinţării şi în accesele lui de răzvrătire, îl poate detrona din statutul Său transcendent şi elimina din universulCreaţiei.

În actul său de interpelare a divinităţii, în stilul psalmilor, psalmistul sceptic şi nihilist duce mai departe lamentările biblice, dar pe un ton de reproş adînc, fără speranţă. Reproşul cioranian este îndepărtat însă ca substanţă de cel vetero-testamentar, din care păstrează doar modalitatea retorică a adresării. Psalmistul biblic se lamentează, îi reproşează lui Dumnezeu că l-a părăsit în mijlocul duşmanilor, dar rămîne în interiorul credinţei, ataşat de Dumnezeu, în afara căruia nu poate exista. Ceea ce-i reproşează psalmistul cioranian lui Dumnezeueste însă altceva, mai profund, care priveşte însăşi condiţia umană: Creatorul l-a părăsit pe om în existenţă, într-o experienţă absurdă, fără orizonturi, sub autoritatea absolută a morţii. Reproşul lui Cioran este făcut din afara comuniunii cu Dumnezeu, fără credinţă şi fără speranţă. În actul său de interogare a divinităţii, pe ton amar, dar şi ameninţător, el îl implică şi pe Fiul, care, în viziunea sa, în loc să aducă pacea şi speranţa peste lume, i-ar fi adîncit spaimele. Luciditatea acută, pe fondul unui scepticism structural, spiritul lui justiţiar şi moral, într-o morală utopică a existenţei, fac din Cioran un gînditor revoltat în faţa condiţiei umane şi a lipsei de şanse a omului, un anarhist metafizic, care trăieşte accese de revoltă şi

[9]*Tratat de descompunere*, p. 212
[10]*Idem*, p. 212
[11]*Idem*, p.212

elanuri iconoclaste către Cer, care acuză şi denunţă tăcerea divinităţii, absenţa comunicării teandrice, un profetcare denunţă absurdul Creaţiei, propovăduind distrugerea şi nimicul. Iată un „psalm" cioranian, exemplar pentru relaţia cu Dumnezeu a noului „psalmist": „Doamne, nu ţi-e teamă că spaima noastră va răsturna legile naturii, natura şi pe tine? Sau tu nu cunoşti spaima creaturii? Cine ne va vindeca de spaimă, Doamne, de îndată ce fiul tău ne-a mărit-o?"[12]

Psalmistul cioranian se face purtătorul de cuvînt al unei omeniri frustrate de tăcerea divină, nedreptăţite de justiţia lui Dumnezeu, pe care îl acuză de laşitate pentru că n-are puterea de a-şi reduce la tăcere creaţia spre a-şi menţine „tirania". În acelaşi timp, îl ameninţă cu perspectiva răzbunării, denunţînd incompatibilitateadintre Creator şi creaţie, ameninţîndu-l pe Cel de Sus cu „dezrobirea" de El: „Cruciade dezrobitu-ţi-au mormîntul fiului tău; în cruciade ne-am dezrobit şi ne vom dezrobi de tine! De mult se zguduie zidurile cetăţii tale şi ultima piatră va însemna doar izbînda noastră."[13] În felul acesta, ca un profet al nimicului, Cioran prevesteşte, din nou nietzschean, dispariţia lui Dumnezeu în curgerea istoriei, dizolvarea amintirii divinităţii de-a lungul timpului şi cristalizarea unei noi idei, a inexistenţei lui Dumnezeu, în conştiinţa umanităţii. Pentru oameni, aceasta va însemna eliberarea lor existenţială. Iată cum se adresează, înfruntîndu-l, provocîndu-l, profeţindu-i sfîrşitul, noul psalmist lui Dumnezeu: „Intra-vei în istorie, Doamne, şi puterea ta va deveni amintire. Şi amintirile vor slăbi şi se vor naşte peste vremuri alţii, care uitînd de istorie îşi vor spune: pînă acum n-a existat nici un Dumnezeu. Şi atunci oamenii se vor fi eliberat de întreg trecutul lor. Şi cu ultimul om vei fi dispărut."[14]

Gama trăirilor celui care se adresează Divinităţii nu se limitează însă la negare, la accesele blasfematoare şi nihiliste. Cioran este omul care îi vorbeşte lui Dumnezeu, ca un psalmist prea des şi prea mult ispitit de îndoială şi necredinţă, din cauza tăcerii Acestuia, din imposibilitatea comunicării cu el, pe fondul absurdului care înconjoară existenţa şi Creaţia. În cursul monologului îndreptat către ceruri, el parcurge mai multe stări şi mai multe nuanţe ale spiritului ultragiat de singurătatea metafizică a fiinţării.Discursul lui Cioran îndreptat către Dumnezeu se naşte din disperarea omului părăsit în spaţiul fără orizont al creaţiei, din decepţia adîncă pe care condiţia sa de fiinţă abandonată absurdului şi neantului i-o provoacă. Undeva, autorul spune că deşerturile sunt parcurile în care se plimbă Dumnezeu[15], în care îşi duce oboseala şi singurătatea, singurătate pe care o trăiesc, cu sentimentul intens al părăsirii, şi oamenii. Extrapolînd, Cioran vede întreaga existenţă ca un deşert, ca un spaţiu pustiu, al uscăciunii şi al morţii, în care omul îl caută pe Dumnezeu, dar nu-l găseşte. Din acest pustiu, îşi ridică spre cer noul psalmist copleşit de sceptiscism, „iconoclast" cum însuşi se declară, apostrofele, reproşurile şi diatribele.

Gîndurile îndreptate către Dumnezeu se dezvoltă într-un discurs profund poetic, pe fondul unui lirism tulburător al relaţiei teandrice, ca un poem, ca un cîntec al disperării, la care însăşi specia psalmului face trimitere. Şi nici nu poate fi altfel, pentru că încercarea de a-l cunoaşte pe Dumnezeu, de a intra în dialog cu El, de a fi în comuniune cu El nu se poate realiza decît cu instrumentele gîndirii poetice, derobate de mijloacele raţiunii, prin modul cunoaşterii pe care îl oferă poezia, profund, nelimitat, care transcende limitele gîndirii reci, carteziene. Fundamental, în monologullui către Dumnezeu, Cioran este poet, un mare poet al disperării şi al nimicului. Psalmistul lui trăieşte adînc suferinţa existenţială şi imposibilitatea comunicării, sentimentul

[12] *Cartea amăgirilor*, p. 197
[13] *Idem*, p. 183
[14] *Idem*, p. 183
[15] *Amurgul gândurilor*, p. 61

singurătății și nepăsării divine, revărsîndu-și decepția într-o lamentație lirică, un fel de resurecție cu sens negativ a eului, în care îl atribuie pe Dumnezeu închipuirii din slăbiciune a omului, erorii acestuia de a se gîndi în raport cu o abstracțiune, inventată de el din singurătate și din teama de neant. Iată un poem al lui Dumnezeu ca iluzie: „Doamne", zice psalmistul, „voi culege lacrimile de la poarta iadului și-mi voi face cuib în ele, și-ți voi aduna umbrele în amurgurile mele. Sau nu ești decît o eroare a inimii, precum lumea a minții?"[16]

Uneori, discursulse apropie și mai mult de retorica *Psalmilor*, în aceeași cheie poetică, definitorie pentru meditația autorului. Şi cînd se roagăsau doar face gestul rugăciunii, Cioran îşi aruncă în joc obsesiile şi temerile, deghizînd prin adresarea către instanța divină un act de autoreflecție, de investigare a propriului univers lăuntric. Rugăciunea lui este o *rugăciune în vînt,* un mod de a spune că se adresează unei absenţe sau că vocea lui nu va fi ascultată de nimeni şi se va risipi în neant. Rugăciunea cioraniană este o formă de autoexorcizare de propriile patimi, un mod de eliberare prin autoiluzionare, prin crearea unei transcendenţe teoretice în căutarea unui sprijin exterior şi interior totdeodată, un fel de reflectare a eului în Dumnezeu şi a lui Dumnezeu în propriul eu. Rugăciunea gînditorului gnostic în ipostază de Psalmist este transcrisă stilistic în limbaj liric, fundamental metaforic, într-o limbă de mari concentrări şi arderi poetice, în care acesta încearcă să discute cu Dumnezeu sau cu ce crede el că poate fi Dumnezeu. Iată o rugăciune plăsmuită în această ardere lăuntrică:„Ferește-mă, Doamne, de ura cea mare, de ura din care izvorăsc lumi. Domolește-mi tremurul agresiv al corpului și descătușează-mă din încleștarea fălcilor mele. Fă să dispară acel punct negru ce se aprinde în mine și se întinde în toate membrele, născînd în arderea nesfîrșitului negru al urii o flacără ucigătoare. Scapă-mă de lumile născute din ură, eliberează-mă de nesfîrșirea neagră sub care mor cerurile mele. Deschide o rază în această noapte și fă să răsară stelele pierdute în ceața deasă a sufletului meu. Arată-mi calea spre mine, deschide-mi poteca în desișul meu. Scoboară-te cu soarele în mine și începe lumea mea."[17]În altă parte, valorificînd filonul poetic al relaționării, mod fecund stilistic al unei relații sterile și goale, construite pe negație, Dumnezeu este singurătate și suferință, sprijinul și mediul existențial al altei singurătăți, omul: „Doamne, nu mă mai tem că voi dispărea, căci numai tu rodești în singurătăți și pe tulpina ta îmi voi altoi lacrimile!"[18]

III. Cioran și paradoxul afirmării prin negare

Iov, Psalmist, filosof al condiției umane, om abandonat de transcendență într-o existență văzută ca spațiu al finitudinii sub imperiul morțiisunt ipostaze emblematice ale aventurii ontologice, trăite la intensități fulminante, a lui Cioran. În toată experiență tragică a căutării răspunsurilor fundamentale și a sensului, Dumnezeu este o prezență constantă, obsesivă, care provoacă, intrigă, descumpănește și revoltă, agravînd spiritul care, din interiorul rațiunii, experimentează profund lipsa comunicării cu divinitatea, sentimentul părăsirii în spațiul ontic al creației, absurdul funciar al ființării. Creatorul este la Cioran o absență pururi prezentă,un interlocutor mut, o entitate posibilă, o instanță interogată, criticată, blasfemiată, negată, iar uneori, în clipe de acalmie orineputincioasă disperare, implorată, o posibilitate și, în același timp,o imposibilitate metafizică. Oscilațiile spiritului pe

[16]*Lacrimi și sfinți*, p. 36
[17]*Cartea amăgirilor*, p. 104
[18]*Lacrimi și sfinți,* p. 67

graficul fluctuant al decepțiilor, disperării, prăbușirii ori exaltării proiectează, ca pe o creație subiectivă, chipul unui Dumnezeu abstract ori, uneori, dezarmant de concret, pe care Cioran îl trăiește personal, la mari intensități, în tonul reproșului adînc, blasfemiator și distructiv, ori, adesea, în gama, stilizată poetic, a negării.

Dar, deși îl neagă, paradoxal sau nu, Cioran se adresează lui Dumnezeu ca unei existențe.A spune despre gînditor că este laic sau religios ar fi un mod insuficient, într-un maniheism simplificator, de a-l încadra într-o categorie. Acoperitor în încercarea de înțelegere a acestei conștiințe vii, fulminante, care judecă lumea și dumnezeirea cu o intensitate și o luciditate rar întîlnite, ar fi să-l calificăm pe Cioran drept și laic, și religios în același timp. Laic, prin accesele și excesele de respingere și negare a divinității, înstilistica unui expresionism extrem uneori, de intensități paroxistice; religios,prin actul în sine al căutării, prin căutarea obsesivă a lui Dumnezeu, prin adresarea către El, în ton de Iov, de Psalmist, de profet nihilist, de voce care strigă în deșert sau de om ajuns la capătul disperării ori al resemnării, prin dorința comunicării cu El, a re-legării (religare) de Creator. Cioran este spiritul lucid care, cu armele lucidității și ale rațiunii, caută să sondeze insondabilul, să înțeleagă ceea ce este de neînțeles în termenii ființei de la Geneză încoace. Cunoscîndu-l pe Dumnezeu, cunoscîndu-i căile, el ar ajunge la sensul însuși al existenței, ar avea cheia care ar putea descuia misterul Creației. Neputînd să-l cunoască, fie pentru că nu a găsit instrumentele cunoașterii, fie pentru că actul cunoașterii se află sub cenzura și refuzul divinității, spiritul interogativ rămîne condamnat să viețuiască în lumea iluziilor și a finitudinii, sub semnul inconturnabil al absurdului și al morții. De aici, disperarea lui Iov sau a Psalmistului cioranian, care rescrie, într-o retorică nihilistă, relația teandrică și căutările fără răspuns ale omului.

Bibliografie

Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990
Cioran, Emil, *Cartea amăgirilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991
Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990
Cioran, Emil, *Lacrimi și sfinți*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
Cioran, Emil, *Amurgul gîndurilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996
Cioran, Emil, *Îndreptar pătimaș*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991
Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Cioran, Emil, *Silogismele amărăciunii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Cioran, Emil, *Ispita de a exista*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Cioran, Emil, *Istorie și utopie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Cioran, Emil, *Căderea în timp*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
Cioran, Emil, *Demiurgul cel rău*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
Cioran, Emil, *Despre neajunsul de a te fi născut*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
Cioran, Emil, *Sfîrtecare*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
Cioran, Emil, *Exerciții de admirație*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993
Cioran, Emil, *Mărturisiri și anateme*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
Cioran, Emil, *Singurătate și destin*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991
Cioran, Emil, *Convorbiri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993
Cioran, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
Cioran despre Dumnezeu, Ediție îngrijită de Vlad Zografi,Editura Humanitas, Bucureşti, 1997